KNUD JEPPESEN

CONTRAPUNCTUL



TRATAT
DE POLIFONIE
VOCALĂ
CLASICĂ

KNUD JEPPESEN

CONTRAPUNCTUL

Tratat de polifonie vocală clasică



EDITURA MUZICALĂ A UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
BUCUREȘTI — 1967



CARL NIELSEN
in memoriam

PREFAȚĂ

În ciuda faptului că lucrarea mea despre stilul palestrinian (în care analizam în mod detaliat anumite probleme de polifonie ale secolului XVI [1]) urmărea în exclusivitate realizarea unui istoric al stilurilor, prin strînsele referiri ale subiectului la problemele teoriei contrapunctice, rezultau — în mod necesar — și implicații pedagogice. Aceasta este, în bună măsură, cauza pentru care s-a încercat să se considere lucrarea de mai sus (cu toată forma ei pur științifică de tratare) drept un manual de contrapunct. Faptul mă duce însă la concluzia că se resimte, în momentul de față, lipsa unui tratat de contrapunct care să țină seama de ultimele cercetări în domeniul muzicii palestriniene. Or, tocmai acest lucru m-a determinat să elaborez cu plăcere și curaj lucrarea de față.

Îmi voi baza deci lucrarea pe principiile stilului palestrinian, idee care ar părea desigur surprinzătoare unora. Firește, nu am pretenția ca autorii contemporani să-și însușească modul de exprimare al lui Palestrina — un asemenea pericol nici n-ar putea exista de altfel — totuși îmi exprim convingerea (care este și aceea a unui șir neîntrerupt de teoreticieni, de secole încoace), că din stilul palestrinian se poate învăța cel mai bine ceea ce a constituit, în toate timpurile, țelul suprem în studiul contrapunctic.

Este știut că teoria muzicii are un caracter descriptiv și retrospectiv. Nicicînd nu s-a început cu statornicirea unor reguli, născute din nimic, și asupra cărora să se fi căzut apoi de acord. În prealabil a existat opera muzicală, din

---

[1] *Der Palestrina-Stil und die Dissonanz* [*Stilul palestrinian și disonanța*] (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1925); o primă ediție în limba engleză a apărut în anul 1927, iar a doua, completată, în anul 1944, la *The Oxford University Press*.

care s-au dedus ulterior legile pe baza cărora aceasta fusese creată (sau, cu alte cuvinte, teoria acesteia) [1].

Este însă îndeobște știut, chiar pentru cel care s-a ocupat doar superficial cu muzica diverselor epoci, că nicicînd nu s-a putut găsi vreo epocă sau practică în stare să stăpînească toate aspectele tehnicii muzicale. De regulă, fiecare perioadă sau școală se concentrează asupra principalelor ei probleme, neglijîndu-le pe celelalte într-o măsură mai mare sau mai mică. Dacă dorim să stăpînim o anumită tehnică, atunci este necesar să fim lămuriți, în prealabil, ce anume dorim să ne însușim, pentru a învăța apoi de la acei compozitori care stăpînesc tocmai această tehnică. Este cert că cine dorește să-și însușească o conducere mai strictă, mai viguroasă a vocilor, nu va apela la Chopin; și nici nu-l va studia pe Obrecht pentru a dobîndi o tratare rafinată și sensibilă a acordurilor cromatice.

Fiind vorba de contrapunct — respectiv independența melodică a vocilor în cadrul unui complex polifonic, echilibrat din punct de vedere armonic — se va ține seama, cu precădere, de două perioade, și anume de cele două puncte culminante ale muzicii polifonice, ilustrate prin numele Palestrina și Bach. Aici putem să alegem — și tot aici se vor despărți și drumurile, ulterior.

O serie de teoreticieni, începînd încă din secolul XVI își trag cunoștințele de la Palestrina — cum ar fi Cerone, J. J. Fux, Cherubini, Albrechtsberger, S. W. Dehn, Heinrich Bellermann, Haller, Rockstro, Prout, Kitson, Morris, Stöhr, Schenker, Roth ș.a. O altă ramură, începînd cu Joh. Phil. Kirnberger (și căreia îi aparțin, printre alții, E. F. Richter, S. Jadassohn și Hugo Riemann) și-a ales ca bază stilistică arta lui Bach. Acestora din urmă li s-a alăturat, în ultima vreme, Ernst Kurth, care ne dă o definiție clară și concisă a noțiunii de contrapunct: „Esența teoriei contrapunctice constă în felul în care două sau mai multe linii se pot desfășura simultan într-o dezvoltare melodică cît mai nestînjenită cu putință; nu *prin* suprapuneri sonore, ci *în ciuda* acestor suprapuneri“ [2]. Incontestabil, Kurth are dreptate în această privință, dar pornind de la atare premisă, el consideră stilul palestrinian mai puțin propriu pentru studiul contrapunctului, afirmînd că „descompunerea interioară a ordinii liniare fundamentale se vădește prin slăbirea autonomiei melodice a vocilor; conducerea lor melodică este din ce în ce mai mult determinată de factorul armonic, liniile se supun șirului de formații acordice, avîntul alcătuirilor melodice mai libere se stinge în unduiri calme, mai netezite în ce privește conturul și dimensiunea, iar efectele melodice, mai ales ale vocilor medii, sînt absorbite de către efectele armonice“ [3].

[1] Cîteodată istoria muzicii ne-ar putea crea impresia unei succesiuni inverse, că teoria ar fi precedat practica. De pildă în arta motetului din secolele XII și XIII (așa-numita *Ars antiqua*), legea „franconică“ — conform căreia disonanțele nu puteau fi plasate pe timpii tari ai măsurii — a fost formulată de către teoreticieni cu puțin timp înainte de realizarea ei în practică. Tot astfel, interdicția cvintelor paralele a fost statuată încă în secolul XIII, fiind apoi întărită de către teoreticienii secolului următor; dar ea poate fi considerată ca definitiv realizată de-abia la compozitorii genului *a capella* din timpul lui Palestrina. În aceste două cazuri este vorba numai de excepții aparente sau de efecte indirecte: teoreticienii descoperiseră în practica muzicală o oarecare tendință, pentru moment puțin dezvoltată, pe care o transpuseseră sub formă de regulă, formulînd-o însă — conform obișnuinței lor profesionale — într-o manieră categorică și rigidă. Mai tîrziu, tinerii compozitori, în dorința lor de a-și dobîndi cunoștințe practice, au studiat scrierile teoreticienilor. Fiind consemnată pe hîrtie, regula acționează cu forță infinit mai mare, de-a dreptul magică: ea devine periculoasă. Din respect pentru aceste consemnări, compozitorii se străduiau — fără voia lor — să-și potrivească procedeul în cît mai strictă concordanță cu regulile tipărite, fapt prin care teoria exercita o influență retroactivă asupra practicii. Apariții similare se pot dovedi și în istoria lingvisticii.

[2] Ernst Kurth — *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* [Bazele contrapunctului liniar] (pag. 143, Berna 1917).

[3] Ibid., pag. 123.

Firește că nu se poate contesta faptul că în stilul palestrinian, mai ales în punctele omofonice și în cadențe, apar inflexiuni melodice, dictate în mod neechivoc numai de considerente armonice. Este vorba aici doar de excepții, care apar de altfel în orice stil — ele nu lipsesc nici la Bach. Găsesc însă hotărîtor faptul că cerințele verticale, armonice, ale stilului palestrinian se referă exclusiv la deplina consonanță a acordurilor, în timp ce relațiile modulatorii au o funcțiune destul de redusă. Din contra la Bach — după cum descoperise încă Spitta — construcția muzicală se bazează pe impulsuri de natură acordică, pe o anumită tendință modulatorie.

Punctele de plecare ale lui Palestrina și Bach se află la antipozi. Palestrina pornește de la linii și ajunge, pe această cale, la acorduri — în timp ce muzica lui Bach izvorăște dintr-un fundal armonic ideal, dezvoltîndu-și pe acesta vocile de multe ori într-o independență uluitor de îndrăzneață. Este drept că ar trebui să ne ferim de paralelisme între muzică și alte arte, fiind — de cele mai multe ori — atît de diferite ca substanță și obiect, încît orice comparație ar apărea, *a priori*, lipsită de rost; socot totuși, că o paralelă între polifonia lui Bach și Palestrina în relațiile lor reciproce, pe de o parte, și formele plastice de exprimare ale Renașterii și barocului (dacă luăm domeniul istoriei artelor), pe de altă parte, este atît de evidentă încît îmi pare demnă de semnalat. Dacă în secolul XVI ne aflăm în fața unei polifonii care, pornind de la liniile luate în parte, devine un tot unitar datorită corelației măiestre dintre acestea, atunci se poate observa o corelație similară și pe tărîmul artelor plastice — corelație despre care Heinrich Wölfflin scria astfel, în lucrarea sa *Noțiuni fundamentale de istoria artelor*, avînd în vedere arta Renașterii: „În sistemul unei alcătuiri clasice, elementele izolate — oricît de puternic ar fi ele înglobate întregului — își revendică întotdeauna o oarecare independență. Nu este vorba de independența anarhică a artei primitive: parțialul este condiționat de către întreg fără însă a fi încetat să fie de sine stătător"[1]. În pictura barocului, de pildă la Rembrandt și Rubens, unitatea nu mai constituie o rezultantă; se pornește de la unitate și se ajunge la varietate. La baza compoziției picturale se află anumite principii structurale largi — ca de pildă unghiul de luminozitate și altele similare; din acest întreg se dezvoltă apoi detaliile tensionale. Nici o clipă sentimentul unității nu este amenințat să se piardă în detaliile prea numeroase, reci și străine totodată, lucru de care ne puteam teme, de pildă, în pictura Evului mediu timpuriu, precum și în arta motetelor din *Ars antiqua*. Aici însă unitatea este preexistentă, ea constituie atît punctul de plecare cît și baza întregului. Și l-aș cita din nou pe Wölfflin: „Noutatea barocului nu constă în trăsătura unitară luată în genere, ci în acea noțiune fundamentală a unității absolute, în care elementul singular — luat în sensul de valoare independentă — s-a confundat, în măsură mai mare sau mai mică, cu întregul. Nu este vorba doar de îmbinarea unor detalii frumoase într-o armonie în cadrul căreia să-și continue existența independentă, ci de o subordonare a detaliilor față de un motiv general conducător; numai conlucrarea cu întregul le poate conferi acestora sens și frumusețe"[2]. Transpus în domeniul muzicii, acest citat s-ar putea aplica artei lui Bach. Asemănător luminii care străbate, de pildă, pînza lui Rembrandt *Rondul de noapte*, la Bach imaginea muzicală este străbătută de o fîșie constituită din impulsuri dinamice modulatorii

---

[1] H. Wölfflin — *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, ed. IV 1920 la pag. 16.
[2] Idem, pag. 198.

prin acorduri, este o fîșie de lumină care, din punct de vedere polifonic, se împrăștie, ca prin refracția prismelor, într-un joc scînteietor și sclipitor, dar a cărei complexitate se bazează, în cele din urmă, pe un anumit grad de iluzoriu. Firește că prin aceasta nu se afectează cu nimic valoarea polifonică a artei lui Bach, ca și aceea a lui Palestrina; în ambele cazuri, ele sînt imense. Dacă însă privim lucrurile din punct de vedere pedagogic atunci este neîndoios că punctul optim de pornire pentru însușirea unei tehnici de conducere independentă a vocilor îl va constitui acea artă care ține cel mai puțin seama de acorduri.

În legătură cu aceasta, ceea ce pare a pleda — după părerea mea — în favoarea lui Palestrina, este întreaga ținută, strict economicoasă, a acestui stil. Ea lucrează cu mijloace atît de mărunte și amănunțit calculate, controlîndu-le totodată cu atîta grijă efectele, încît nicăieri nu se poate cunoaște și înțelege mai bine materialul pînă în cele mai mici amănunte, ca în cadrul acestui stil. Mai cu seamă raportul fundamental de contrast dintre consonanță și disonanță, nu este nicăieri mai evident ca la stilul muzical al lui Palestrina; este un avantaj ce se poate cu greu subestima, mai cu seamă într-o epocă ca a noastră, în care notele sînt, la tot pasul, aruncate la întîmplare. De altfel una din sarcinile principale ale teoriei muzicii este aceea de a ne face conștienți în modul cel mai înalt cu putință, în privința obiectului de care ne ocupăm și cît de numeroase sînt posibilitățile cuprinse chiar în cele mai elementare mijloace muzicale. Nu îi este permis teoriei muzicii de a cataloga, pe nevăzute, practica contemporană, sau chiar de a o preamări în mod inconștient; din contra, sarcina ei ar fi tocmai aceea de a se opune energic tendințelor moderniste și de a scoate la iveală lipsurile tehnicii componistice, arătîndu-i căile de ieșire din impas, precum și cele de înnoire. Nicăieri nu se află scris că teoria muzicii trebuie să se mențină, cu frică, *up to date* *; sarcina ei este numai aceea de a se strădui cît mai mult cu putință de a ne conduce spre valorile muzicale, indiferent dacă acestea se găsesc în contemporaneitate sau în trecut. Cine dorește să învețe trebuie să fie lămurit *ce anume* dorește să studieze, dar trebuie să fie și avertizat că nu va putea învăța nicăieri totul. La fiecare din marii compozitori, fie el Palestrina, Bach, Mozart sau oricare altul, vom găsi valori strîns legate de respectiva personalitate artistică. Pentru acest motiv, Hugo Riemann nu are dreptate atunci cînd afirmă, în critica sa adusă contrapunctului lui Bellermann, care se bazează pe *Gradus ad Parnassum* de Fux (și care, precum am mai menționat, se declară el însuși adeptul stilului palestrinian), că lucrarea lui Fux ar fi fost perimată încă în clipa apariției sale (în anul 1725). Era firesc ca Riemann să aprecieze lucrarea în felul acesta; pentru el, polifonia lui Bach reprezenta singura bază acceptabilă a oricărui contrapunct, iar lucrarea lui Fux nu putea, și nici nu urmărea de altfel, să ducă spre această bază. Un tratat poate fi considerat, pe drept cuvînt, depășit de-abia atunci cînd apare o altă lucrare pedagogică, în stare să stăpînească mai bine *aceleași* probleme, respectiv dacă este în stare să reliefeze *aceleași* valori muzicale într-o măsură mai cuprinzătoare; însă în anul 1725, *Gradus* era incontestabil cel mai bun tratat de contrapunct în felul său, menținîndu-și încă mult timp și pe bună dreptate, renumele.

---

* La zi (în l.engleză în text. N.tr.).

Asta nu înseamnă însă că *Gradus* ar fi perfect din punct de vedere pedagogic ; din contra. Şi eu sînt de părere că, deşi Fux şi teoreticienii care i-au împărtăşit punctul de vedere au ales o bază stilistică favorabilă, şi chiar optimă pentru scopurile lor, situaţia se schimbă substanţial în clipa în care ne punem întrebarea dacă această alegere a fost capabilă să epuizeze posibilităţile pe care le implică o asemenea poziţie justă.

Se face, de pildă, ciudata remarcă : Fux, care recunoaşte deschis că pentru *Gradus* al său a ales ca model pe Palestrina, s-ar fi aflat totuşi în relaţii destul de independente cu muzica lui Palestrina. Este însă un lucru explicabil ; pe de-o parte a cunoscut destul de puţine din lucrările lui Palestrina, deoarece acestea nu erau prea răspîndite în secolul XVIII şi erau greu accesibile, pe de altă parte era legat, în cel mai înalt grad, de teoreticienii italieni mai vechi, care predau contrapunctul mai mult ca „ştiinţă a armoniei" (cît despre contrapunctul liniar, nimeni nu-şi punea o asemenea problemă în secolul XVI, ea plutea în aer) — în fine, el consemna, fără vrerea sa, şi inflexiuni muzicale ale propriei sale epoci.

Cele spuse aici despre Fux sînt de altfel valabile — deşi într-o măsură mai redusă — şi pentru majoritatea tratatelor mai noi care se bazează pe Fux. Pe drept cuvînt s-a obiectat, ca şi lui Fux însuşi, că ar promova mai degrabă o scriitură acordică decît una liniară. În special s-a reproşat faptul că ele pornesc de la exerciţii de „notă contra notă", prin aceasta — după părerea criticilor — străduinţa vocilor, luate în parte, către autonomie melodică, ar fi cu totul paralizată prin aceea că s-ar realiza aici opoziţia de sunet contra sunet, şi nu cea de linie contra linie. În această privinţă ar fi totuşi de remarcat faptul, că deşi identitatea ritmicii nu favorizează în mod deosebit autonomia melodică a vocilor, o astfel de autonomie se poate realiza totuşi şi pe această cale. Este neîndoios că o scriitură ca aceea folosită în exemplul 1 de la pag. 108 — şi care, în tot cazul, nu aparţine lui Fux — este în mod evident liniară. Fiecare din cele două voci se caracterizează printr-o conducere viguroasă şi închegată a liniei, atingînd cu fermitate un punct melodic culminant care apare — în vocea superioară — la începutul liniei muzicale, în timp ce vocea inferioară îl atinge de-abia către sfîrşitul melodiei. Am, de altfel, ferma convingere, că vina pentru valoarea polifonică redusă a exemplificărilor la Fux şi ale urmaşilor acestuia, nu o poartă sistemul în sine ci mai degrabă exploatarea defectuoasă a resurselor sale latente. *Intr-adevăr, aici se află ascuns un tezaur aproape nefolosit de posibilităţi liniare.*

Ca atare nu consider necesară abandonarea sistemului, ci din contra, păstrarea a tot ceea ce apare preţios la acesta — printre altele „speciile", atît de frecvent şi energic combătute. Căci, în ciuda oricărei pedanterii aparente, ele se bazează pe o idee excelentă, robustă. Ele asigură, în primul rînd o avansare progresivă de la facilitatea extremă pînă la elementele cele mai dificile, avantaj pe care Kirnberger îl laudă ca fiind tocmai una din însuşirile cele mai preţioase ale învăţăturii lui Bach. Apoi, specia permite înţelegerea raportului deosebit de important dintre sunete, a prospeţimii sau opacităţii acestora, a vigoarei sunetelor culminante precum şi a dependenţei lor de zonele înconjurătoare. Căci ideea de bază a sistemului speciilor este tocmai aceea de a face abstracţie iniţial de ritm spre a ne putea ocupa cît mai îndeaproape de raporturile melodice pure. După ce ne-am însuşit în întregime aceste concepţii muzicale de bază, vom putea permite desfăşurarea ritmului. Indiscutabil că este corect din punct de vedere pedagogic să cultivăm întîi problema melodică, luată în mod izolat ; atît doar că se

procedează fără îndoială bine atunci cînd se rezervă un spațiu mai amplu ca pînă acuma, în planul școlar, acelui stadiu în care atît melodia cît și ritmul sînt libere (respectiv, ceea ce Fux numea specia V, sau *floridus*), stadiu pe care speciile precedente nu făceau decît să-l pregătească. Consider de asemenea nimerit să se înceapă cu folosirea melodiei monodice, întrucît nu se poate sublinia îndeajuns faptul că liniarul domină în contrapunct. Înainte de toate însă, atît profesorul cît și elevul trebuie să se restrîngă la o mînuire infinit mai severă a legilor stilului palestrinian decît o putem constata la Fux. După cum spuneam, Fux cunoscuse doar într-o măsură relativ redusă creația lui Palestrina; este de aceea firesc — și nicidecum de mirare — ca astăzi, cînd dispunem printre altele, de marea ediție a operelor complete de Palestrina și cînd mijloacele muzicologice în general sînt incomparabil mai rafinate, să cunoaștem mai multe pe acest tărîm decît în secolele XVIII și XIX. Însă avantajul se cere folosit. Și, subliniem încă o dată, *cartea de față caută să afirme o poziție aparte în raport cu tratatele anterioare tocmai prin această referire mai strictă la stilul palestrinian, precum și prin accentuarea mai pronunțată a caracterului liniar care rezultă din acesta.*

I. Premisele

1. SCURT ISTORIC AL TEORIEI CONTRAPUNCTULUI

Cuvîntul contrapunct după unele supoziții ar fi apărut la începutul secolului XIV și ar fi fost derivat din *punctus contra punctum*, punct contra punct (ceea ce înseamnă notă contra notă).

Folosind această expresie în zilele noastre, o asociem unei noțiuni mult mai concrete, mult mai precis delimitate decît în trecut. Pentru Evul mediu, ca și pentru o perioadă a epocii mai noi, contrapunctul era pur și simplu echivalentul muzicii polifonice. Contemporanii dimpotrivă concep contrapunctul ca un anumit stil între alte varietăți polifonice fiindu-le atît de obișnuit să opună peste tot polifonia omofoniei, întocmai cum opun noțiunea didactică de contrapunct aceleia de armonie, considerată ca noțiune contrară. Pentru noi muzica se împarte în două grupe mari : *polifonia*, în care desfășurările principale ni se relevă simultan, prin intermediul liniilor melodice, deci în dimensiunea orizontală și *omofonia*, în cadrul căreia esențialul se desfășoară în sens vertical.

Aceste două stiluri sau categorii de receptare muzicală se deosebesc mai cu seamă prin raportul lor față de acorduri. În domeniul științei armoniei, acordurile sînt pre-existente, elemente date, care nu necesită nici un fel de calcule imuabile și din ale căror relații de înrudire și stări tensionale interioare sîntem obligați a căuta legile după care trebuie tratate. Altfel se prezintă lucrurile în cazul contrapunctului. Aici nu pornim de la acorduri, ci de la linii. Acordurile sînt în cazul acesta consecințele mai multor linii care sună împreună — deci rezultat și nu premisă. Dar și aici, ca pretutindeni unde este vorba de artă, există un revers : avem de atins un *lucru dat*, însă trebuie să avem grijă, pe de altă parte, să nu neglijăm altele, greu de îmbinat cu acel lucru dat. Este necesar să realizăm melodii frumoase și independente la toate vocile dar

trebuie să avem totodată grija de a nu neglija intervalele armonice ce se formează, din contra : va fi necesar să le desfăşurăm cît mai deplin cu putinţă. Trebuie să creăm înlănţuiri armonice vii, menţinînd cu toate acestea o conducere firească şi convingătoare a vocilor. Despre cea mai mare parte a muzicii polifonice, rafinat cultivate, se poate afirma că ea rezistă, de fapt, atît concepţiilor liniare cît şi celor armonice, şi că — pînă în cele din urmă — rezultatele optime ale studiului contrapunctului sînt, pe această cale, aproape identice cu cele ale armoniei. În definitiv, este vorba de aceleaşi idealuri către care năzuim, acelaşi material pe care-l prelucrăm. Atîta doar că punctele de plecare se află situate la antipozi. Însă această deosebire a punctelor de pornire are un efect atît de decisiv în practică, încît apare cu totul oportună menţinerea a două discipline, tocmai acolo unde ne-am mulţumi poate — din punct de vedere ideal - cu una singură. Este nimerit, din raţiuni de practică pedagogică, să menţinem şi să diferenţiem cele două discipline. Din contra, atunci cînd este vorba de o elucidare mai mult ştiinţifică a cauzelor privind efectele şi legile muzicale nu trebuie separate cele două noţiuni. Dacă dorim să cunoaştem, de pildă, motivul pentru care o anumită inflexiune a unei armonizări are un efect atît de suplu şi viu, atunci vom găsi rareori soluţia numai în domeniul armonic ; de regulă se impune şi luarea în considerare a anumitor factori speciali de contrapunct — ca de exemplu conducerea vocilor, şi altele — tot astfel precum, în cazul contrar, n-am realiza prea mult fără o explicare din punct de vedere al armoniei. Multe greşeli şi explicaţii derutante din domeniul contrapunctului şi (mai cu seamă) al armoniei, pot fi atribuite unei lipse de înţelegere pentru această stare de lucruri atît de simplă.

După cum spuneam, punctul de pornire prezintă aici o esenţială importanţă practică. Nu este deloc tot una dacă afirmăm, ca în cazul contrapunctului, *mai intîi* liniile şi pe urmă cele mai bune armonii cu putinţă ; sau, ca în cazul armoniei, *mai intîi* acordurile şi pe urmă, în măsura posibilităţilor, o bună conducere a vocilor. Dar să revenim, după această scurtă paranteză, la istoricul învăţămîntului contrapunctic. După cum menţionasem, *noţiunea de contrapunct* însemna *iniţial* compoziţie polifonică sau studiul compoziţiei în general. Ca atare, primele manuale de contrapunct cunoscute nouă — şi care nici nu foloseau această noţiune — se bazează pe cea mai veche formă a muzicii polifonice europene care ne-a fost păstrată în scrieri, pe aşa-numitul *organum* paralel (în jurul anului 900). Înţelegem prin acesta principiul de realizare muzicală conform căruia o voce principală — de regulă o melodie bisericească „gregoriană" — este acompaniată de una (în cazul dublărilor la octavă), sau mai multe voci, mai cu seamă în cvarte şi cvinte paralele. Atît de puţin concorda această tehnică cu regulile şi recomandările de compoziţie ulterioare, încît la începutul secolului trecut, o dată cu interesul crescînd pe care l-a cunoscut istoria şi evoluţia muzicii, a existat chiar tendinţa de a se considera *Musica enchiriadis* şi celelalte tratate ale lui Hucbald, Guido sau ale altor autori vechi, drept speculaţii şi elucubraţii teoretice. Se afirmă că o asemenea practică muzicală n-ar fi existat niciodată ; mai mult chiar : potrivit unui anumit punct de vedere, considerat drept

reprezentativ pentru secolul XIX, se vorbea chiar de o „imposibilitate morală" a acestor forme. În timpul din urmă am reușit să ne lămurim, mai cu seamă prin cercetările muzicologiei comparate, asupra faptului că mersul în cvarte și cvinte paralele, la popoare aflate — după părerea noastră — pe o treaptă muzicală „inferioară", constituie un fenomen cu totul obișnuit ; îl găsim de pildă la popoarele Asiei de sud-est — printre altele în Birmania, Siam și China. Îl putem auzi încă în sudul Europei, atunci cînd oamenii lipsiți de cultură muzicală improvizează o cîntare pe mai multe voci. Se înțelege de la sine că această străveche teorie „polifonică", de loc lipsită de un substrat practic, ca și muzica pe care se bazează, au un caracter extrem de primitiv. S-a făcut constatarea că cvartele și cvintele sună bine, exploatîndu-se această descoperire pînă la consecințele ei extreme ; în rest, teoria nu-și face nici un fel de griji în privința rezultantei armonice și, cu excepția intervalelor preferate amintite, consonanțele și disonanțele par a fi tot atît de bune. Tratatul intitulat *Musica enchiriadis,* deseori atribuit lui Hucbald, conține — ce-i drept — o regulă care să prevadă anumite restricții în privința întinderii vocii libere inferioare, cu scopul evitării cvartei disonante (tritonul) ; ciudat însă, chiar Hucbald nu ține seama în mod consecvent de această regulă. Mai mult, exemplele din tratat folosesc mereu secunde, deci disonanțe cu mult mai dure decît acelea care trebuie evitate. Nu avem nici un motiv să vorbim, în cazul acesta, de vreo tratare a disonanțelor ; totul trebuie considerat ca o preferință generală pentru anumite consonanțe, și pe de altă parte, o evitare nu prea consecventă a unei singure disonanțe.

Dezvoltarea muzicii polifonice în decursul secolelor X și XI se reflectă în modul cel mai firesc în teoria muzicală a epocii. Este timpul în care mișcarea paralelă este din ce în ce mai mult abandonată — în parte pentru a fi înlocuită cu principiul, poate la fel de rigid și mecanic, dar cu mult mai fecund, al unei mișcări contrare consecvente, în parte pentru a permite o mînuire mai liberă (cunoscută de altfel și înainte). De-abia în muzica secolelor XII și XIII, așa numita *Ars antiqua,* încep să se statornicească reguli mai precise în tratarea disonanțelor, iar o dată cu acestea, și bazele unei teorii contrapunctice propriu-zise. Studiul disonanțelor ne arată că a fost necesară recunoașterea treptată a faptului că nu se poate vorbi de artă atîta timp cît liniile melodice se desfășoară fără noimă și se ciocnesc nestingherite sub forma unor sonorități dure și neclare. În acest moment se simte nevoia unui anumit sprijin din partea punctului opus de vedere, respectiv a dimensiunii verticale, armonice. Numai acolo unde există un interes viu pentru cele două dimensiuni, poate fi vorba de artă polifonică în sensul mai adînc al acesteia.

În „legea franconică" (care, după cîte se pare, a fost statuată cam pe la mijlocul secolului XII) întîlnim pentru prima oară în istoria teoriei muzicii o regulă contrapunctică propriu-zisă. Ea sună astfel : „la începutul măsurii, în toate modurile (este vorba de raporturi metrice determinate) trebuie să existe consonanțe perfecte, indiferent dacă prima

notă este *longa, brevis* sau *semibrevis*“[1]. Această lege, care este mai curînd de natură ritmică (ţinînd seama de faptul că aşa-zişii timpi „accentuaţi“ ai măsurii devin mai sesizabili, ies mai puternic în evidenţă decît ceilalţi neaccentuaţi), dobîndeşte o valabilitate care depăşeşte cu mult epoca în care a fost formulată, şi care va rămîne în vigoare — cu o singură excepţie, doar aparentă, a disonanţei prin sincopă — atîta vreme cît va fi preponderentă polifonia vocală clasică. De-abia în jurul anului 1600, o dată cu începutul muzicii mai noi, va fi înfrîntă şi puterea ei; dar şi atunci, această lege va continua să-şi exercite influenţa — ce-i drept — mai mult camuflată. Cu aceasta sesizăm deci una din legile de bază în dezvoltarea muzicii polifonice, care s-a încetăţenit totodată în cadrul teoriei.

Un alt pas înainte extrem de valoros, în năzuinţa spre un stil mai îmbelşugat şi mai artistic, îl constituie *introducerea de terţe şi sexte*, nu numai în chip de armonii mai degrabă întîmplătoare, ci sub formă de *consonanţe principale*, ca factori pe care construcţia muzicală să se bazeze cu precădere. Spre deosebire de aceasta, tehnica din *Ars antiqua* se bazează, în esenţă, pe cvintă. Analizînd un motet sau orice altă compoziţie polifonică din secolele XII sau XIII, vom găsi, în mod precumpănitor, pe cei mai mulţi din timpii accentuaţi ai măsurii, cvinte, combinate cel mai adesea cu octave. Pe de altă parte, terţe şi sexte se vor găsi mai curînd în mod accidental, mai cu seamă pe timpii slabi ai măsurii; aceste intervale sînt folosite ca şi disonanţele, lucru care concordă foarte bine şi cu faptul că terţele şi sextele au fost considerate şi clasificate drept disonanţe în decursul celei mai mari părţi a Evului mediu. Totodată anumite elemente permit şi concluzia că în Europa occidentală, mai cu seamă în Anglia, eventual şi în Scandinavia, terţele şi sextele erau folosite într-o vreme cînd în alte părţi - unde arta nu era nicidecum mai slab dezvoltată (ca de pildă în Franţa) — se folosea încă cvinta şi octava. Poate că părerile unor teoreticieni medievali englezi, precum şi unele lucrări de muzică contemporană lor, provenind din Marea Britanie, ar trebui interpretate în sensul acesta. În tot cazul, *către sfîrşitul secolului XIV şi începutul celui de al XV-lea,* se dezvoltă un număr de remarcabili compozitori englezi, care reuşesc, în scurtă vreme, să influenţeze continentul — mai cu seamă Ţările de Jos şi Franţa. Lucrul esenţial, cel care contează cel mai mult, în arta acestor maeştri, pentru a asigura o bună dezvoltare, este o atitudine nouă şi mai fecundă faţă de consonanţă — şi totodată, fireşte, şi faţă de disonanţă. În timp ce poziţia lui *Ars antiqua* faţă de fenomenul sonor era mai curînd indiferentă şi negativă, limitîndu-se de fapt la promovarea de consonanţe pe timpii tari (în vederea transparenţei), se pare că această

[1] „...in omnibus modis utendum est semper concordantiis in principio perfectionis, licet sit longa brevis vel semibrevis“. (G e r b e r t — *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum,* [*Scrieri bisericeşti despre situaţia muzicii religioase*] vol. III, pag. 13).

Într-o formă ceva mai puţin categorică, găsim această regulă şi în lucrarea *De musica mensurabile positio* [*Despre situaţia muzicii mensurale*] a lui Johannes Garlandia (C o u s s e m a k e r — *Scriptorum de musica medii aevi,* [*Scrieri de muzică medievală*], vol. I, pag. 107), care este în general considerată ceva mai veche decît tratatul lui Francon de Cologne.

atitudine începe să capete, de-acum înainte, o *orientare mai pozitivă*. Sonoritatea luată ca atare devine un factor de care se ține seama cu grijă, iar între elementele melodice și cele armonice intervine o stare tensională înlăuntrul căreia preponderența aparține deocamdată melodicului, poziție care va diminua treptat în decursul secolului XV ; în felul acesta, echilibrul dintre factorii omofoni și cei polifoni în stilul palestrinian va fi posibil de-abia după noi afluențe de ordin armonico-verticale (de data aceasta, pare-se, prin *frottola*, formă muzicală populară a începutului de secol XVI, în Italia). De-a lungul secolului XV se dezvoltă și se statornicește arta polifonică ; încă de la jumătatea secolului putem vorbi de o muzică dominată, din punct de vedere spiritual, de un sens mai nou, și în care factorul întîmplării — dușmanul cel mai primejdios însă nu întotdeauna evident din prima clipă) al oricărei arte — fusese respins cu vigoare. Acuma se ridică primii compozitori mari, a căror artă ne este accesibilă nouă, oamenilor de azi, fără alte premise de ordin estetic. Sînt maeștri ca Dunstable, Dufay, Binchois, Ockeghem și Busnois, precum și — în strînsă legătură cu practica acestor muzicieni — primul mare teoretician în sensul mai modern, flamandul Johannes de Verwere, sau — după numele său latinizat — Tinctoris.

Acest T i n c t o r i s, trăind la Neapole, unde deținea funcția de dirijor al capelei de la curtea lui Ferdinand I, a scris printre altele (în anul 1477) un *Liber de arte contrapuncti [Manual de contrapunct]*. Asemenea celei mai mari părți a literaturii de teorie muzicală a timpului, dizertația aceasta este redactată în limba latină ; introducerea, sub forma unei celebre *prefețe* adresată regelui Ferdinand, are cam următorul text : „Înainte de a mă apuca să scriu, m-am străduit să-mi însușesc cuvenitele cunoștințe în diversele lucruri aparținînd muzicii, fie ascultîndu-i pe alții, fie prin proprie citire și muncă neobosită. Nu voi scrie, totuși, cu scopul de a-mi strînge onoruri, ci spre binele acelora care doresc să studieze muzica, precum și cu scopul de a nu duce cu mine în mormînt talentul cu care m-a hărăzit Cel de sus. Astfel mi-am propus să scriu cîte ceva și despre contrapunct — care se alcătuiește din consonanțe plăcute la sunet — spre cinstirea lui Dumnezeu și întru folosul acelora care năzuiesc la măiestrie în această minunată artă. Înainte de a purcede la lucru, nu voiesc însă să ascund că am studiat ceea ce gîndesc filozofii vechi, ca Platon și Pitagora, precum și urmașii acestora, Cicero, Macrobius, Boetius și Isidor, despre armonia sferelor. Întrucît am constatat că învățăturile lor diferă foarte mult una de cealaltă, m-am adresat lui Aristotel și filozofilor mai noi ; și nimeni nu mă va face să cred că prin mișcarea corpurilor cerești s-ar naște consonanțe, căci acestea pot fi provocate doar prin instrumente pămîntești. Muzicienii vechi — Platon, Pitagora, Nichomachos, Aristoxenos, Architas, Ptolemeu și mulți alții, ba chiar și Boetius — se ocupă mult de consonanțe și totuși ne este cu totul necunoscut felul în care au reușit să le rînduiască și să le îmbine. Dacă ar fi să mă refer la toate cîte le-am văzut și învățat, ar trebui să mărturisesc că mi-au parvenit unele compoziții vechi, aparținînd unor maeștri

necunoscuți și fără gust, ele lezînd mai degrabă urechea decît s-o încînte. Ceea ce mă uimește însă în mod deosebit este faptul că de-abia în ultimii 40 de ani au existat compoziții care — după judecata celor competenți — ar fi demne de ascultat. Astăzi se dezvoltă, făcînd cu totul abstracție de numărul mare de cîntăreți celebri, foarte mulți compozitori, fie datorită influenței divine, sau mai cu seamă studiilor sîrguincioase. Așa sînt, de pildă, Johannes Ockeghem, Johannes Regis, Antonius Busnois, Firminus Caron, Guilelmus Faugues — și toți se pot făli de a fi avut ca dascăli pe muzicienii, de curînd decedați, Johannes Dunstable, Egidius Binchois și Guilelmus Dufay. Aproape toate lucrările acestor maeștri se disting printr-un sunet deosebit de plăcut; niciodată nu pot auzi sau privi compozițiile lor fără a mă bucura de ele sau a învăța din ele; și pentru acest motiv, mă orientez întru-totul, și în compozițiile mele proprii, după încercatul lor stil"[1].

Precum se poate vedea, este un practician care își exprimă o independență cu totul străină timpului său, față de clasicii *auctores* și speculațiile lor filozofice, recunoscuți pe atunci drept autorități necontestate. Este un om care se adresează în mod nemijlocit operelor muzicale și a cărui remarcabilă înțelegere pentru ruptura categorică dintre timpul său și muzica imediat premergătoare, ne obligă la admirație pe noi care privim aceste evenimente de la distanță de secole.

Conform uzanței timpului său, Tinctoris își preceda manualul propriu-zis printr-o *definiție* a obiectului de studiu, contrapunctul, formulînd-o precum urmează: „Contrapunctul este o măiastră simultaneitate sonoră, care se naște prin opunerea unui sunet altuia, de unde și denumirea de *contrapunctus*, respectiv notă contra notă. Contrapunctul constituie deci o reunire de sunete. Atunci cînd îmbinarea sau amestecul sună plăcut, se va numi consonanță; din contră, dacă va suna dur și neplăcut, vom vorbi de disonanță".

E drept că Tinctoris nu ne oferă aici o definiție mai profundă a noțiunii de contrapunct însă ceea ce spune este interesant. Este izbitor faptul, de pildă, că vorbește exclusiv de complexe armonice, deducînd cuvîntul contrapunct - cu deplină justețe — dintr-un element pur vertical. Despre factorul conducerii vocilor sau despre considerentele melodice, Tinctoris nu pomenește un cuvînt. Dar, precum o arătasem, nu este greu de înțeles că nici nu putea fi altfel; liniarul era ceva absolut firesc pentru timpul acela, fără a mai necesita vreo explicație suplimentară — în timp ce elementul secundar, cel armonic, risca să fie neglijat și reclama, ca atare, atît atenție cît și o subliniere deosebită. De aici provine poziția precumpănitoare rezervată armonicului în expunerea teoretică, poziție care nu corespundea însă, în realitate, practicii.

După această definiție, Tinctoris face remarca — în continuare — că ar dori să vorbească mai întîi despre *consonanțe*, întrucît acestea ar deține rolul principal în cadrul contrapunctului — disonanțele, din

[1] Pentru acest citat, ca și pentru cele următoare din scrierile lui Tinctoris, Vezi J o a n n i s T i n c t o r i — *Tractatus de Musica* [*Tratat de muzică*] — edidit E. de Coussemaker, Lille, 1875.

contră, fiind admise doar pe ici, pe colo. El împarte apoi consonanțele în perfecte și imperfecte. În prima categorie include unisonul, cvarta, cvinta și octava, intervale care — după părerea sa — se reliefează din orice compoziție, formînd pilonii principali de sprijin ai acesteia. Consonanțele imperfecte, în rîndul cărora înglobează terțele și sextele mari și mici, le consideră ca fiind mai puțin bune. În acest punct, el ne apare ciudat de conservator și dependent de teoreticienii mai vechi ; astfel, despre sextă, care conta la autorii mai vechi printre disonanțe, el afirmă următoarele : „și în urechile mele ea sună cam aspru, atunci cînd se află singură" — exprimîndu-și totodată preferința de a vedea-o exclusă din scriitura la două voci, respectiv acolo unde se face cel mai mult resimțită. În continuare, Tinctoris recapitulează toate cele 22 de poziții consonantice, pe care le consideră utilizabile, indicînd și posibilitățile cele mai felurite de compunere și înlănțuire ale acestora ; el ne arată aici cum se pot mișca de la unison spre terță, cvintă, sextă sau octavă, cum se poate ajunge de la o terță la un alt interval consonant etc. Această expunere ne-ar apărea poate prea pedantă și complicată, dar trebuie să ținem seama ce noutate însemna, la timpul acela, folosirea mai deplină și mai multilaterală a consonanțelor ; din această cauză, cu siguranță că nu era lipsită de rost indicarea tuturor posibilităților care erau— fără îndoială — surprinzătoare și nebănuite pentru mulți. În cartea a doua vine rîndul *disonanțelor*, care sînt definite în mod sumar drept intervale care jignesc urechea. În rîndul acestora, Tinctoris așază secunda mică și mare, cvarta mărită, nona mică și mare etc. Cvarta perfectă nu este menționată aici, însă remarcă, în altă parte, că deși considerată de cei vechi drept consonanță, ar suna atît de urît în urechile oamenilor cultivați din punct de vedere muzical, încît ar putea fi folosită numai suprapusă unei cvinte, în așa fel ca să nu formeze o cvartă în raport cu vocea inferioară, ci numai cu cea medie.

Ne-am fi putut aștepta acum ca Tinctoris să fi explicat în amănunțime — precum o făcuse în privința consonanțelor — în ce fel s-ar înlănțui disonanțele cu consonanțele, și ce combinații anume ar fi utilizabile în acest scop. El nu se pretează la lucrul acesta — probabil pentru motivul că socoate disonanțele într-atîta de neesențiale, încît o expunere minuțioasă similară i se pare de prisos. Oricum ar fi, el renunță să le trateze și trece la discutarea propriu-zisă a contrapunctului. Pe acesta îl împarte în două grupe : *contrapunctus simplex,* în care se opun note contra note de aceeași valoare, și *contrapunctus diminutus* sau *floridus,* în care două sau mai multe valori mici de note sînt înscrise față de o valoare mai mare. Ambele feluri de contrapunctare pot fi executate fie după carte (deci compuse în prealabil), fie improvizate. În primul caz se poate vorbi de *res facta,* în cel de al doilea vom numi modul de interpretare *super librum cantare* (a cînta pe deasupra cărții [1]). Contrapunctul poate fi construit fie pe *cantus firmus* cu note de valoare egală (numit *cantus planus),* fie pe un *cantus figuratus* (respectiv o melodie constînd din valori diferite de note). În contrapunctul „simplu"

[1] În original: *über das Buch hinweg singen.* (N. tr).

(deci în „notă contra notă"), disonanțele sînt cu totul interzise; în contrapunctul mai vioi ca ritmică, ele pot fi întrebuințate în anumite condițiuni. În această privință, Tinctoris afirmă că în compozițiile celor vechi apăreau mai multe disonanțe decît consonanțe, observînd însă în continuare că disonanțele pot fi întrebuințate de fapt numai pe valori mai mici și pe timpii slabi ai măsurii, sau sub forma de sincope — toate acestea chiar și în cazul contrapunctului improvizat. Disonanțele trebuie tratate întotdeauna treptat alăturate, și doar rareori s-ar permite un salt de terță. Tot astfel, Tinctoris consideră ca greșeală revenirea, după disonanță, la consonanțe premergătoare acesteia; cu alte cuvinte, el interzice „rotirea" notelor — broderiile, notele de schimb — (chiar dacă acestea apar cu valori extrem de mici) și formulează în cazul acesta o regulă care nu concordă pe deplin cu practica — acea practică ce îi servește de obicei ca punct de pornire. Se vorbește și de mărimea valorilor de note permise pentru folosirea disonanțelor, iar regula de bază a lui Tinctoris în această privință este aceea că de fapt cel mult jumătate din măsură poate fi disonantă. El citează totuși și exemple în care anumiți compozitori din vremea sa, ca de pildă Petrus de Domarto și Antonius Busnois au călcat această regulă scriind disonanțe de durata unor măsuri întregi.

În fine, în cea de a treia și ultimă parte a lucrării, se stabilesc *opt reguli de bază ale contrapunctului*, al căror conținut este, în esență, următorul:

Regula 1: Se va începe și se va încheia cu o consonanță perfectă. Dacă se începe cu o pauză (anacruză), atunci începutul poate fi făcut și cu o consonanță imperfectă. Nu se consideră greșeală nici atunci cînd cîntăreții care improvizează un contrapunct, încheie cu o consonanță imperfectă. În asemenea caz însă, scriitura trebuie să fie la mai multe voci, iar sexta (sau dublările acesteia la octavă) nu este permisă în raport cu basul.

Regula 2: Tenorul nu va fi însoțit contrapunctic cu consonanțe perfecte, ci cu consonanțe imperfecte de aceeași durată. După unii, ar fi permisă succesiunea nemijlocită de consonanțe perfecte la vocile superioare, chiar dacă acestea sînt de durate egale; mai mult chiar: ei admit paralelismele de acest fel, dacă sînt despărțite printr-o pauză. Însă o astfel de scriitură este acceptabilă numai atunci cînd reușește să realizeze un efect deosebit de frumos, sau dacă este cerută de exigențele unei imitații severe. Cu alte cuvinte, această regulă recomandă neutilizarea cvintelor și octavelor paralele, precum și posibilitatea de folosire a terțelor și sextelor paralele.

Regula 3: Atunci cînd tenorul se menține pe același sunet, îi pot fi adăugate atît consonanțe perfecte cît și imperfecte; se pot repeta și sunete în vocea care contrapunctează. Dacă este vorba de un contrapunct situat deasupra unui *cantus firmus* în valori egale, atunci asemenea repetări de sunete nu sînt chiar atît de nimerite. La *res facta*, respectiv în compozițiile scrise unde însuși textul o cere, repetarea de sunete este perfect admisibilă.

R e g u l a 4 : Contrapunctul trebuie să se mențină într-un mers treptat din punct de vedere melodic, chiar dacă tenorul prezintă salturi mari.

R e g u l a 5 : Cadențele situate deasupra unui sunet, fie acesta mai acut sau mai grav, nu trebuie să stînjenească desfășurarea melodiei.

R e g u l a 6 : Nu este permisă *redicta* (respectiv repetarea aceleiași inflexiuni melodice) deasupra unui *cantus firmus* cu note de valoare egală, cu atît mai puțin cînd *cantus firmus* cuprinde, el însuși, o asemenea repetare. Acest lucru este valabil și pentru compozițiile scrise, deși asemenea inflexiuni se folosesc cîteodată pentru imitarea efectelor de clopote sau corni.

R e g u l a 7 : Va trebui să ne ferim de succesiunea prea apropiată a două formule de încheiere pe același sunet deasupra unui *cantus firmus* cu note egale. Ca atare, compozitorii ar trebui să folosească doar în cazuri extreme acele *cantus firmus* care tind către inflexiuni de tipul *redicta*.

R e g u l a 8 : Trebuie să ne străduim să realizăm varietate și alternare în contrapunctare, modificînd metrica, folosind cînd sincope, cînd imitații etc. ; va trebui totuși să ținem seama că un simplu *chanson* nu conține mijloace atît de variate ca *motetul*, iar acesta — la rîndul său — nu va utiliza mijloacele pe care le folosește *misa*.

În linii mari, tratatul de contrapunct al lui Tinctoris poate fi considerat drept o realizare strălucită pentru timpul său, drept rezultat al unei gîndiri libere și proprii. Ne vorbește un muzician care stăpînește tehnica muzicală cea mai avansată a epocii sale, reușind să sesizeze întotdeauna laturile ei esențiale ; este vorba de artistul și practicianul a cărui vorbire simplă și obiectivă este în mod fericit ferită întotdeauna de retorica complicată și confuză a celor mai multe lucrări teoretice ale timpului. Faptul că Tinctoris se ocupă în cea mai mare măsură de probleme de armonie se explică desigur — după cum s-a arătat — prin concepția și înclinațiile generale ale secolului XV. Firește că lucrurile devin funeste atunci cînd un astfel de mod de prezentare este păstrat și transmis unei epoci ulterioare, înstrăinată de gîndirea liniară. În general, rămînerea unilaterală la elementul secundar (armonia — N.tr.) este primejdioasă, căci prin aceasta riscăm să omitem principalul ; nu putem să nu remarcăm această deficiență la o mare parte din literatura contrapunctică bazată pe Tinctoris, și care preia — fără spirit critic — învățătura acestuia.

O dată cu secolul XVI apare perioada de înflorire a *polifoniei corale*. Această artă, cultivată de-a lungul secolelor trecute în mod frecvent de către englezi, francezi și olandezi, se strămută acuma în Italia, unde — datorită creației pregătitoare a unor mari maeștri, mai cu seamă Josquin des Prés — ea atinge apogeul prin școala romană, prin Palestrina și discipolii acestuia, sau prin maeștrii de altă naționalitate (de pildă spaniolii Morales și Victoria sau olandezul Orlandus Lassus) care au învățat în Italia — țara în care se va deplasa, în decursul secolelor următoare, centrul de gravitate al muzicii.

Cercetînd arta acestui moment de apogeu, situat între anii 1560 și 1590, și comparînd-o cu muzica din ultimele decenii ale secolului XV

vom remarca, firește, deosebiri însemnate. Formele folosite erau cam aceleași : marile mise, pline de măiestrie, în care compozitorii își puteau desfășura multilateral tehnica lor minunată, apoi motetele destinate cultului și muzicii de cameră — piese în care se cultiva rafinamentul detaliilor, în sfîrșit, cîntecele laice, *chanson*-urile, *frottolele* și *madrigalele* italiene, chiar și *liedurile* germane. Este adevărat că în cazul ultimei grupe, rafinamentul tehnic a fost nevoit să cedeze deseori în fața promovării gustului popular, în schimb aici s-a dezvoltat experimentul. Aici am avut ocazia să întîlnim, pentru prima oară, majoritatea covîrșitoare a elementelor care au reprezentat la vremea aceea noul în muzică, devenind apoi purtătoare ale evoluției ulterioare.

Ca atare, deosebirea esențială dintre aceste două trepte de evoluție, în cadrul aceleiași tendințe, se vădește mai degrabă în *conținut* decît ca formă. Chiar dacă armonia secolului XV apare deseori cam ascetică și transparentă — aici mai găsim încă urme evidente ale dominației cvintelor și octavelor din secolul premergător —, în schimb compozițiile din epoca de înflorire a polifoniei vocale sînt susținute, *din punct de vedere al sonorității*, de o multitudine și o varietate care ating perfecțiunea. Cvintele și octavele goale sînt cel puțin energic îngrădite, nefiind preferate — în tot cazul — din motive pur sonore ; ele sînt motivate întotdeauna, acolo unde apar, prin cursivitatea liniei melodice, prin conducerea vocilor prin imitație sau alte motive asemănătoare. Dar dacă menționez imitația, trebuie să adaug că acest principiu, care fusese aplicat destul de rar și inconsecvent către sfîrșitul secolului XV (principiu conform căruia vocile se imită reciproc prin redarea aceleiași teme consecutiv), începe să joace un rol de seamă în structura muzicală a secolului XVI, fiind mînuită uneori — în prima jumătate a veacului — cu o rigiditate cvasipedantă, față de care, anumite tendințe ale lui Palestrina precum și ale altor compozitori de la sfîrșitul secolului XVI par să reacționeze în mod firesc și binefăcător.

În primul rînd trebuie menționată aici *atitudinea față de disonanță*.

După cum am văzut, anterior disonanțele nu au jucat un rol propriu, ele fiind declarate ca sunînd rău și neclar, urmînd a fi evitate, pe cît posibil, pe timpii tari ai măsurii, fără a se supune unor reguli anumite. Tot în secolul XVI s-a impus principiul tratării treptate a disonanțelor — și nu numai la un nivel anumit al practicii, ci concomitent și ca o formulare în teorie, mai cu seamă prin Tinctoris. El a admis și posibilitatea ca disonanțele să fie părăsite cîteodată și prin salturi de terță coborîtoare. Dacă cercetăm scriitura marilor compozitori din secolul XV, ca de pildă Dufay, Binchois, Ockeghem și Busnois (chiar și Josquin des Prés care aparține, de fapt, primei perioade a secolului XVI), putem observa că Tinctoris nu a luat această regulă la întîmplare, ci că ea se afla, cu siguranță, înrădăcinată în practica vremii. Între timp, în secolul XVI, această lege a tratării treptate a disonanței se înăsprește ; din ce în ce mai rare sînt cazurile în care disonanțele sînt introduse sau părăsite prin salturi la terță sau la alte intervale, iar în stilul palestrinian această regulă este respectată cu strictețe — în afară de o singură excepție aparentă — *cambiata*.

Pe cînd secolele XIII și XIV (deci *Ars antiqua* și cea mai mare parte a perioadei *Ars nova)* adoptă exclusiv această atitudine cu totul negativă față de disonanță, deja în secolul XV lucrurile se schimbă ; disonanța provenită prin sincopă (respectiv *întîrzierea),* este cu timpul atît de mult aplicată în astfel de cazuri, încît ea apare, în mod evident, ca un efect conștient. Teoretic ea este dezbătută — probabil pentru prima oară — de către Guilelmus Monachus, un călugăr al cărui tratat întitulat *De praeceptis artis musice et practice compendiosus libellus [Manual de reguli și aplicații practice ale artei muzicale* [1]*]* conține numeroase exemple de independență și inedit.

Guilelmus își începe tratatul cu o sinteză a diferitelor valori de note precum și a complicatelor proporții și feluri de măsuri ale timpului acela, trecînd apoi la discutarea manierei componistice a englezilor, a *faux-bourdonului* (în terminologie modernă : o scriitură în acorduri de sextă paralele). Urmează un capitol despre contrapunctul la englezi și francezi, care începe cu o privire de ansamblu a diferitelor consonanțe (terțele și sextele aparțin consonanțelor imperfecte) și, în sfîrșit, un număr de nouă *reguli de contrapunct.* Dintre acestea, numai penultima prezintă un interes deosebit : „Deși am enumerat doar 12 consonanțe (atît perfecte cît și imperfecte), nimic nu ne poate împiedica să folosim și disonanțe — potrivit obiceiurilor din ultimul timp. Așa de pildă, *secunda,* conferă dulceață terței de jos, sau *septima* și *cvarta* face același lucru în cazul sextei și terței de sus — iar aceasta din urmă, conform unui nou procedeu, îndulcește, la rîndul ei, cvinta". Atît în ce privește pe Guilelmus ! Ce-i drept, el nu pomenește un singur cuvînt, nu face aluzie la disonanța prin sincopă, la întîrziere ; totuși, nu poate exista nici un fel de dubiu : pe de o parte, exemplificările conținute în tratat ne arată faptul că Guilelmus era familiarizat tocmai cu aceste forme de tratare a disonanțelor, pe de altă parte, regulile pe care le indică coincid atît de bine cu principiile pe care le găsim aplicate în practică, încît — faptic vorbind — lucrurile sînt pe deplin lămurite. Deci dacă se spune că secunda trebuie rezolvată la terța de jos (ceea ce reprezintă, firește, o exprimare cam greoaie pentru a arăta că disonanța trebuie să se găsească, în acest caz, în vocea inferioară), și dacă se spune de asemenea că septima trebuie rezolvată la sexta iar cvarta la terța „de sus" (în acest din urmă caz, deci, disonanța trebuie plasată în vocea superioară), atunci înseamnă că au fost menționate cele mai bune forme de rezolvare ale disonanțelor reale, care erau totodată și cele mai uzuale, după cum o confirmă practica din secolele XV și XVI. Dacă acest fragment s-ar fi referit la disonanțele de trecere, atunci ar fi fost inutilă o expunere atît de amănunțită a intervalelor de rezolvare ; căci secunda în pasaj poate rezolva la fel de bine la unison ca și la terță, cvarta — la fel de bine la cvintă ca și la terță etc., după cum sensul mișcării este suitor sau coborîtor. O deosebită semnificație psihologică are expresia cu care Guilelmus argumentează folosirea disonanțelor prin sincopă, vorbind de „dulceața" pe care o conferă consonanței următoare. Acest lucru ne arată că oamenii

[1] Coussemaker — *Scriptores,* Vol. III. pag. 273 și urm.

din acea vreme auzeau disonanța sincopată întocmai cum o auzim și noi astăzi, și anume ca o reliefare conștientă a disonanței, în contrast estetic accentuat față de consonanță, nicidecum ca ceva ce ar putea fi ocolit sau înăbușit, ci ca un efect cu o mare valoare intrinsecă, care nu poate fi înlocuit prin altceva. Z a r l i n o, marele teoretician al secolului XVI, se exprimă tot în sensul acesta despre disonanța prin sincopă : „o asemenea disonanță nu numai că nu displace, ci din contra, ea provoacă o mare plăcere prin duioșia și dulceața pe care o conferă consonanței următoare. Și lucrul acesta se bazează, fără doar și poate, pe faptul că orice fenomen apare cu mult mai evident atunci cînd este opus contrastului său". Aceasta este mentalitatea secolelor XV și XVI ; iar acest fel de a privi lucrurile a influențat dezvoltarea ulterioară mai mult chiar decît însăși consecința specifică a mentalității — *întîrzierea* — care a consemnat un progres genial în raport cu concepția mai simplistă și unilaterală a perioadelor anterioare.

Secolul XVI înregistrează și un alt progres în privința tratării disonanțelor — progres de pe urma căruia va trage foloasele depline abia secolul următor și anume : *disonanța* în slujba expresivității poetice, ca simbol al pasionalului. Or, principiul se leagă de un factor de dezvoltare care a influențat, poate ca-nici un altul, istoria muzicii.

S-a încercat, în repetate rînduri, să se explice *nașterea stilului palestrinian.* Cea mai cunoscută ipoteză este aceea a lui Hugo Riemann, care pornește de la presupunerea că cea mai mare parte a creației muzicale din secolul XV era destinată instrumentelor ; de aici concluzia că evoluția s-ar baza pe o trecere treptată la execuția vocală a lucrărilor, cu care prilej diferitele „instrumentalisme (inflexiuni pe care Riemann le consideră ca fiind concepute și inspirate pentru instrumente) s-au dovedit a fi nepractice, necorespunzînd specificului vocii umane ; pe măsură ce vocea dobîndea o pondere mai mare în decursul dezvoltării, ea îndepărtează instrumentalismele, pînă la dispariția lor totală. Este posibil, dar nicidecum sigur, ca Riemann să aibe dreptate atunci cînd consideră o parte a muzicii secolului XV ca fiind instrumentală. Oricum, este extrem de problematic dacă pe timpul acela se făcea o distincție atît de precisă între scriitura vocală și cea instrumentală. Astăzi ne-am putea cu greu imagina o muzică fără asemenea separare ; am risca să ne facem vinovați de anacronism dacă am transpune felul nostru de gîndire, puternic dezvoltat în această privință, într-o epocă ce — după toate probabilitățile — nu-l avea.

Mai degrabă, se pare că forța motrică în nașterea stilului palestrinian ar fi fost *atitudinea față de cuvînt.*

În timp ce tratarea textelor în secolul XV este, de cele mai multe ori, de o superficialitate izbitoare, iar întrebuințarea unor mijloace de expresie „coloristice" puternice și neechivoce — destul de restrînsă în muzica europeană, secolul XVI va aduce o schimbare importantă în această stare de lucruri. Tendința pornește, după toate aparențele, cu precădere de la madrigal (acesta pregătit, neîndoios, de către *frottola),* forma principală a muzicii laice italiene a secolului XVI ; de regulă, muzica laică se afla în fruntea dezvoltării, în timp ce arta bisericească

avea, încă din toate timpurile, o oarecare poziție conservatoare. La începutul secolului XVI a înflorit în Italia așa numita *frottola*, o compoziție polifonică foarte scurtă și concisă, în care apar doar rareori imitațiile, fiind construită prin excelență acordic, omofon și simplu. Genul era cultivat aproape exclusiv de către compozitorii italieni, deși se pot observa forme corespunzătoare și la spaniolii acelei epoci. Întrucît la începutul secolului, compozitorii neerlandezi năpădiseră Italia, începînd să se ocupe în mod serios de *frottola*, ei i-au schimbat caracterul : *frottola* își păstrează, ce-i drept, în parte forma ei inițială, verticală, acordică, însă cunoaște o elaborare mai bogată și mai rafinată din punct de vedere muzical — pe alocuri i se adaugă momente imitative ș.a. Și în privința textului se săvîrșește o modificare continuă. Fiind inițial, de cele mai multe ori, vioi și popular, el devine din ce în ce mai mult o artă de curte, o versificație mai rafinată și mai căutată, concretizîndu-se cu precădere într-o vorbire retorică, de un patos exagerat. Legătura dintre cuvînt și sunet în *frottola* nu era deosebit de apropiată, în ciuda unor vizibile eforturi în acest sens. În *madrigal*, urmașul rafinat al *frottolei*, tendințele expresive se reliefează din ce în ce mai puternic, creîndu-se deseori o discordanță stridentă între textul robust și patetic pe de o parte, și limbajul muzical de-a dreptul impetuos și nobil, pe de altă parte, curios de abstract. La fel de importantă pentru evoluție s-a dovedit a fi și concepția fanatic umanistă a acelui timp, care pune pe prim plan — în mod demonstrativ — studierea scriitorilor și teoreticienilor muzicii din antichitate. Se pomenea acuma despre minunata influență pe care muzica o exercita, în antichitate, asupra firii umane, iar printre savanți se născu zicala : *„dare spirito vivo alle parole“* (a da cuvintelor, prin muzică, un spirit viu). A început strădania, în chip și fel, de a alcătui madrigalul în sensul acestei parole însă rezultatele erau, pentru început, destul de ciudate și, mai ales, exterioare. De pildă, dacă în poezie era vorba de urcare sau coborîre, se proceda în mod conștiincios și în muzică la corespunzătoarea mișcare a gamei. Nu se dispunea încă de mijloacele necesare de expresie, însă se tindea neîncetat către acestea, învățîndu-se cel puțin un lucru : respectul profund față de cuvînt. Nu se mai putea concepe, de acum înainte, ca textul să fie încredințat pur și simplu cîntărețului. Din contra, tot ce era esențial se prevedea cu grijă, iar muzica era astfel compusă încît textul să aibă, nestingherit eficiența sa deplină. Vestitul avertisment al papei Marcellus II, dat în Vinerea mare a anului 1555 către toți cîntăreții papali, solicitînd o lucrare corală sumbră, corespunzătoare acestei sărbători (accentuîndu-se totodată asupra unei mai mari atenții pentru o dicție clară a textului), constituia — în legătură cu străduințele reformatoare ale consiliului de la Trident, bazate pe aceleași puncte de vedere — expresia interesantă a tendinței generale de a subordona muzica cuvîntului. Această tendință se transmite de la madrigal, unde s-a manifestat cel dintîi în mod mai vizibil, la muzica bisericească, concretizîndu-se aici — în tot cazul la maeștrii mai conservatori, ca de pildă Palestrina — în special sub forma unor declamații mai sensibile și a unui respect mai profund față de cuvînt. Cu toate acestea, dezvol-

tarea ulterioară a muzicii bisericești a fost influențată în mod nemijlocit nu numai de *frottola* și *madrigal*, dar și de populara *lauda*, care înflorise în Italia concomitent cu *frottola*.

Înclinația spre „dramatic“ și pictural este, ce-i drept, mai puțin conturată, totuși mereu prezentă, căutînd neîncetat noi mijloace de expresie, noi căi; în sfîrșit, spre finele secolului, această înclinație își croiește drum, concretizîndu-și forma centrală în *operă* — gen din care va decurge aproape întreaga muzică mai nouă. Factorul cu adevărat decisiv nu intervine însă în anul 1594, respectiv în 1600, ci de-abia în clipa în care se impune definitiv concepția că muzica este o *descriere a vieții sufletești a omului*, și nu numai un simplu element decorativ. Limitele precise dintre muzica veche și cea nouă sînt trasate tocmai pe această concepție, iar raportul față de cuvînt este decisiv pentru dezvoltarea muzicii. Această poziție caracterizează mai cu seamă muzica ultimelor decenii ale secolului XVI, în comparație cu arta veacului anterior. La toate acestea se adaugă rafinamentul general dobîndit de tehnica muzicală precum și cultura mai aleasă. Se relevă îndeosebi melodiile cu mult mai închegate tonal, și incomparabil mai bine stăpînite din punct de vedere arhitectural, de asemenea sonoritatea bogată și plăcută a acordurilor precum și tratarea mai discretă a disonanțelor. Fără îndoială, privită din punctul nostru de vedere actual, aceasta ar fi caracterizarea pe care o putem face muzicii lui Palestrina; și n-ar fi lipsit de interes să aflăm cîte ceva și despre aprecierile pe care le-a cunoscut această muzică din partea *teoreticienilor contemporani* cu ea.

O admirabilă afirmare a teoriei contrapunctice din secolul XVI o constituie celebra lucrare a lui Vicentino, intitulată *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, editată în anul 1555. Titlul însuși — *Muzica antică, făcută folositoare pentru practica modernă* este extrem de caracteristic. Don Nicolo Vicentino, preot din Vicenza și elev al celebrului dirijor olandez de la biserica Sf. Marco din Veneția, Adrian Willaert, era un adept înverșunat a tot ceea ce considera muzică autentică. În anul 1546, Vicentino a publicat o culegere de madrigale „cromatice“ (după cum le numea el însuși) iar în lucrarea sa teoretică, mai sus menționată, demonstrează — după modelul antic — atît sistemul diatonic, cît și cel cromatic și enarmonic. Spațiul nu ne permite o discuție mai amănunțită asupra acestei ample lucrări, care are — în mare parte — un caracter prin excelență experimental, ținîndu-se prea puțin de practica secolului XVI. Cu toate acestea, diverse tratări, mai cu seamă acelea care se referă la muzica diatonică, merită să fie luate în considerare. Așa de pildă, Vicentino subliniază faptul că la compunerea madrigalelor ar trebui să se țină mai puțin seamă, printre altele, de păstrarea grijulie a tonalității ș.a.; întîi — afirmă el — trebuie să avem grijă să conferim textului viață și respirație prin sunete, în așa fel ca acestea din urmă să exprime toate pasiunile și simțirile textului, fie amare sau duioase, vesele sau triste. În alte pagini ale cărții, Vicentino pledează pentru aplicarea cvartei mărite în întîrzieri, interval de altfel puțin apreciat la timpul acela, mai ales cînd era vorba să se exprime ceva dur și neplăcut. Același fel de a gîndi se poate observa de altfel și la alți teoreticieni de

seamă ai timpului, ca de exemplu la Zarlino, în timp ce lucrările teoretice ale secolului premergător nu aminteau nimic în această privință; este vorba tocmai de o trăsătură tipică a secolului XVI.

Dacă facem abstracție de încercările ratate ale lui Vicentino de a introduce cromatismul și enarmonia, vedem că prezintă totuși multe lucrări de valoare și inedite. El amestecă însă — într-un mod extrem de confuz și nesistematic — fapte arhicunoscute cu constatări noi, încît face ca lucrarea să capete un aspect destul de nesatisfăcător. Cu toate acestea, cartea conține destule lucruri de spirit și corespunzătoare totodată, spre a ni-l arăta pe Vicentino drept un teoretician intuitiv și un cunoscător rafinat nu numai al muzicii contemporane lui, dar și al artei trecutului. Curioasă este mai cu seamă înclinația sa către istorie, predilecție care ține de raritate pentru epoca aceea care nu se interesa aproape de loc de factorul genetic. Din explicațiile sale privind disonanțele de pasaj, sau *dissonanze sciolte* (disonanțe libere) după cum le numea el, reiese această înclinație — căci iată ce spune: „Cititorul știe, poate, că în muzică se fac din timp în timp anumite progrese; se poate observa în compozițiile de modă veche, că autorii opuneau disonanțele de trecere cu note întregi unei *brevis* (două note întregi); că prima notă trebuie să fie consonantă pe timpul tare al măsurii, în timp ce a doua era disonantă. Ulterior, această duritate a fost resimțită ca fiind prea lungă, renunțîndu-se la o atare manieră de scriitură; pentru a răni mai puțin urechea, s-au folosit numai doimi — prima fiind consonanță pe timpul tare, a doua, disonanță pe timpul slab — procedeu care a fost menținut cîtva timp. Astăzi nu se mai practică, întrucît doimea în chip de disonanță se face prea mult auzită; și nu numai ea: chiar pătrimea are un efect prea tăios ca disonanță, atunci cînd nu este folosită cum trebuie. Ca atare, noi obișnuim să scriem doar pătrimi și optimi ca disonanțe".

Vicentino redă aici informații istorice cu totul exacte — atît doar că greșește, atunci cînd afirmă că disonanța de doime ar fi fost cu totul exclusă din muzica timpului său. Este însă adevărat faptul că ea trecuse întrucîtva pe planul al doilea, în comparație cu timpurile mai vechi, și că pătrimile apăreau mult mai frecvent ca disonanțe. Și în privința întîrzierilor, Vicentino face unele observații extrem de precise și potrivite. El pomenește de trei forme de sincope: *maggiore*, atunci cînd sincopa este *brevis*, *minore*, atunci cînd are valoarea unei note întregi, și *minima*, cu durata unei doimi. Toate formele de disonanțe prin sincopă trebuiau rezolvate printr-un mers de secundă coborîtoare, urmîndu-i — pe cît posibil — o consonanță imperfectă, întrucît — după cum scrie Vicentino — natura nu agreează nici un fel de extreme, preferînd calea de mijloc; o consonanță *perfectă* ar constitui un contrast prea violent față de disonanța premergătoare. În afară de aceasta, Vicentino stabilește și regula judicioasă după care sunetul de rezolvare trebuie să aibe întotdeauna jumătate din valoarea sincopei. Se pot folosi și sincope fără disonanță, însă în asemenea cazuri trebuie evitate sincopele simultane la toate vocile; în acest fel nici nu s-ar realiza impresia efectivă de sincopare. Din două pătrimi treptat coborîtoare ce urmează după o doime accentuată (indiferent dacă doimea este sincopată sau nu) prima pătrime

poate fi o disonanță, dar — după cum s-a arătat — numai într-o mișcare generală descendentă ; în mișcare contrară, disonanța poate fi plasată numai pe pătrimea a doua, neaccentuată.

Vicentino se manifestă ca fiu autentic al secolului său, dovedind-o mai ales în capitolul în care prescrie anumite reguli privind fixarea textului dedesubtul notelor — lucru care cu greu ar fi interesat pe vreun teoretician înainte vreme. O trăsătură caracteristică a *cinquecento*-ului o prezintă și tratarea amănunțită a imitației ; printre altele, se spune că la imitare vocile trebuie menținute laolaltă într-un raport inteligibil, și că trebuie evitată, pe cît posibil, imitația la secundă, septimă sau nonă. Tot astfel, intrarea temei la celelalte voci nu trebuie întîrziată prea mult, respectiv cel mult cu patru măsuri față de o *brevis*. Faptul că o temă, care se află pe un timp tare, intervine în cadrul imitației pe un timp slab al măsurii, produce o alternare plăcută pentru auditor. Se va evita intrarea sopranului într-un registru prea acut, întrucît acest lucru poate produce cu ușurință impresia de brutalitate și lipsă de meșteșug. Vicentino nu recomandă nici începuturile cu pasaje repezi ; mișcările repezi trebuie să se dezvolte din altele mai lente. De asemenea, Vicentino este, după toate probabilitățile, primul care introduce regula privind răspunsul tonal la subiectul fugii, învățîndu-ne că saltul la cvartă are ca răspuns pe acela la cvintă, spre a nu se periclita unitatea tonală. El vorbește și de contrapunctul dublu, de compozițiile pentru mai multe coruri, precum și de multe altele — probleme care depășesc timpul său. Din punct de vedere al faptelor, Vicentino face anumite observații cu adevărat importante ; însă principial vorbind, el nu depășește cu nimic pe teoreticienii secolului precedent. Timpurile s-au schimbat și o dată cu ele și stilul ; ca atare, și muzica pe care o tratează Vicentino este, firește, alta decît aceea cu care s-a ocupat Tinctoris. Pe de altă parte, ambii au noțiuni destul de slabe în ce privește contrapunctul și asta pur și simplu pentru că în acele timpuri, care primiseră stilul polifonic — să zicem — în chip de moștenire neevoluată, astfel de probleme aproape că nici nu existau.

Vicentino este semnificativ pentru o anumită latură a secolului XVI, și anume pentru aceea socotită „modernă“ la timpul acela ; ar fi greșit să-l considerăm drept reprezentantul universal al secolului XVI — el este prea individualist. Cu o ascuțime de spirit uluitoare și cu o îndrăzneală demnă de admirație, el intuiește direcția evoluției, exprimîndu-și fără înconjur concepțiile. El poate fi tipic pentru epoca sa în măsura în care își exprimă părerea cu privire la unele probleme care preocupau cel mai mult pe oamenii acelui timp, și pentru a căror clarificare se luptau cu toată ardoarea, în ciuda unui succes destul de neînsemnat. Deși secolul XVI pregătește, fără îndoială, pe următorul și, o dată cu aceasta, răbufnirea muzicii pătimașe, subiectiv colorată, este totuși evident că atare caracteristică se manifestă mai curînd în tendințele decît în faptele propriu-zise ale secolului. Adevăratele realizări ale secolului XVI sînt mai bine (și, mai ales, cu mai multă luciditate), descrise de către alți teoreticieni decît de Vicentino. La toate acestea se

mai adaugă și faptul că tendința către expresivitate și subiectivism — predominantă în *cinquecento*, și conferindu-i o amprentă individuală în comparație cu epoca premergătoare — este destul de puternic străbătută de tendințele opuse, către obiectivism, către elementele universal-valabile.

Secolul XVI vădește o oarecare predilecție pentru conceptul estetic de *musica communa*, noțiune greu traductibilă ; ea s-ar putea explica, cu aproximație, astfel : muzică în general accesibilă avînd respectul regulii — poate chiar academică. Secolul XVI preferă claritatea, simplitatea, firescul. El dorește ordine, respect față de reguli, structuri clare și cît mai puține elemente de prisos. Stilul gotic al Evului mediu, fantastic și complicat, nu a fost supus desigur unei critici mai necruțătoare ca aceea a secolului XVI. Este secolul care are prea puțină înțelegere pentru lucrurile originale care după concepțiile moderne de influență romantică, sînt strîns legate de definiția geniului. Idealul compozitorilor era acela de a-și concretiza arta în așa fel ca ea să fie înțeleasă și apreciată de cîți mai mulți, cu putință [1].

Nu este deci de mirare că Palestrina a apărut, ca o culme, tocmai într-o epocă dominată de o astfel de concepție. Pe drept cuvînt l-a numit posteritatea drept „cel mai mare imitator al naturii" ; din toate lucrările sale răzbate o naturalețe genială, un simț nealterat pentru expresivitatea unică, general accesibilă — într-un cuvînt, expresivitatea clasică. Arta sa dorește generalul și se axează pe bucuria profundă pe care i-o dă desfășurarea și împlinirea regulilor. Ea se preocupă prea puțin de nou — vechiul îi este veșnic nou. Natura sa înseamnă profunzime în timp ce experimentul în vederea lărgirii mijloacelor de expresie îi este străin. Ea este expresia desăvîrșită și genială a conceptului de *musica communa*, a acelei tendințe din sînul muzicii secolului XVI, apropiate epocii premergătoare, fiind — în felul ei — un factor la fel de caracteristic al timpului ca și a tendinței spre expresivitate, de orientare ceva mai progresistă denumită *la musica reservata* (nume pe care i l-a dat pe la jumătatea secolului, olandezul Coclicus).

Dacă vrem să ne dăm seama cum era înțeleasă de către teoreticieni această *musica communa* sau cu alte cuvinte, stilul palestrinian, acea scriitură universal practicată a timpului, va trebui să ținem seama de o mulțime de păreri derutante. Comparînd regulile stabilite pur nume-

---

[1] Semnificativă pentru această concepție este o scrisoare de la începutul secolului XVI, scrisă de un oarecare Gian în slujba ducelui Ercole Este de Ferrara. El relatează următoarele despre doi din cei mai mari compozitori ai secolului, și anume Josquin dés Pres și Heinrich Isaac: „Doresc să atrag atenția Alteței Voastre, că Isaac cîntărețul a fost la Ferrara și a compus un motet pe tema: *La mi la sol la si la mi*, piesa fiind foarte reușită și pe care a terminat-o în două zile. Din aceasta nu se poate conchide, ce-i drept, altceva decît că lucrează foarte repede; dar el compune astfel încît să placă oamenilor ... Găsesc că ar fi mai nimerit să servească Alteței Voastre, decît Josquin, întrucît are o manieră accesibilă și scrie lucruri mai noi. Este însă adevărat că Josquin compune mai bine; însă el procedează după capul și placul său, și nu după dorința oamenilor". După criteriile noastre de apreciere actuale, Josquin este fără îndoială mai dotat, ca geniu, decît Isaac. Probabil însă că Isaac — judecînd după scrisoare — corespundea mult mai bine concepțiilor pe care le avea lumea despre geniu în secolul XVI.

ric cu regulile ce s-ar putea stabili, devine evident faptul că primele se află într-o neînsemnată minoritate. Trebuie să ţinem seama şi de faptul că este cu mult mai uşor a scrie teorie cu cît distanţa care desparte pe scriitor de timpul a cărui teorie vrea s-o consemneze, este mai mare. Este de la sine înţeles că evenimentele în mijlocul cărora trăim se pot judeca mai greu decît acelea pe care le privim de la o oarecare depărtare în timp.

Însă rezultatul regulilor muzicale ale secolului XVI nu este redus numai din punct de vedere cantitativ ; chiar şi regulile importante pe care le respecta fiecare compozitor, nu sînt — de cele mai multe ori recunoscute (sau cel puţin consemnate) de către teoreticieni — iată o stare de lucruri ciudată care ne va face să presupunem că compozitorii şi teoreticienii nu-şi dădeau în vileag, decît parţial, cunoştinţele (poate din motive mercantile) [1]. Este însă posibil, pe de altă parte, ca o remarcă a germanului Ottmar Luscinius (1487—1537) — şi anume că teoreticienii din trecut se ocupau într-o măsură atît de redusă de disonanţe fiindcă apreciau acest domeniu ca ţinînd mai degrabă de practică decît de teorie — să fie extinsă asupra tehnicii muzicale în general ; în cazul acesta, se poate presupune că maeştrii îşi iniţiau discipolii între patru ochi, în diversele „secrete" pe care le considerau neconsemnabile sau chiar nepublicabile din vre-un motiv oarecare.

După cum se ştie, unii din marii compozitori ai secolului XVI s-au ocupat şi de învăţămînt. Ce-i drept ţine de domeniul legendei faptul că Palestrina ar fi fost la Roma, un fel de director de conservator ; este însă dovedit cu documente că mai mulţi din maeştrii generaţiei imediat următoare lui, au fost instruiţi şi formaţi de către el. Cu toate acestea, după cîte cunoaştem, nu au rămas însemnări care să ne lumineze asupra felului său de predare. Singurul document scris care ne poate ajuta în această privinţă, este o scrisoare pe care Palestrina a trimis-o, în calitate de maestru cu renume lui Guilelmo Gonzaga, duce de Mantua. Acest potentat era un zelos diletant într-ale muzicii şi trimisese lui Palestrina spre analizare critică, unele din piesele compuse de el. Observaţiile lui Palestrina sînt de natură cu totul generală, coincizînd pe cît se pare cu doctrinele lui Zarlino ; faptul nu ne îndreptăţeşte nicidecum să afirmăm că Palestrina şi-ar fi însuşit aceste idei din lucrările marelui teoretician [2]. Chiar şi lucrul acesta n-ar fi prea curios, însă şi istoria ne-o dovedeşte că de multe ori marii compozitori sînt doar teoreticieni modeşti, că oamenii care vădesc o independenţă şi o îndrăzneală uimitoare în exprimarea lor artistică în practică, sînt de cele mai multe ori surprinzător de naivi şi neajutoraţi atunci cînd este vorba de teorie ; ei predau fără discernămînt anumite reguli pe care

---

[1] Se povesteşte astfel, despre compozitorul Costanzo Porta din Cremona, că văzînd un prim exemplar din *Prattica di musica* [*Practica muzicii*] de Zacconi, apărut în anul 1592, ar fi exclamat cu mirare: „Nici pentru o mie de ducaţi n-aş fi dat în vileag secretele pe care le publică aici călugărul acesta".

[2] Vezi studiul meu: *Über einen Brief Palestrinas* [*Cu privire la o scrisoare a lui Palestrina*] Scriere festivă, cu ocazia sărbătoririi a 60 de ani de la naşterea lui Peter Wagner (Leipzig 1926 ,pag. 100).

le-au găsit, la timpul lor, în vreun manual și nu se axează decît pe generalități. Nici Palestrina, și nici celelalte mărimi ale acelei epoci, nu ne-au lăsat lucrări teoretice ; însă la *Liceo musicale* din Bologna care deține una din cele mai bogate și alese biblioteci muzicale din lume) se găsesc cîteva *manuscrise cu conținut teoretic*, de loc cercetate pînă în prezent, și care provin de la practicieni de seamă ai stilului palestrinian. Unul din aceste documente — un manuscris din secolul XVI, care este menționat a fi o îndrumare dată de Costanzo Porta (1530—1601) unui oarecare Pater Tomasso Gratiano din Bagnacavallo — începe cu o explicație a intervalelor, continuînd apoi cu un tabel sinoptic al consonanțelor și disonanțelor. Urmează obișnuitul capitol privind trecerea de la consonanțele perfecte la cele imperfecte, a celor imperfecte la cele perfecte, a celor perfecte în altele tot perfecte ș.a.md. — continuînd, cu unele lămuriri privind formulele melodice de început și cadențele, precum și succesiunea valorilor de note, respectiv : după o notă întreagă se recomandă utilizarea unei doimi, iar după aceasta din urmă, a unei pătrimi. Pătrimea poate să succeadă unei note întregi, iar în asemenea caz, aceasta din urmă se recomandă a fi punctată. De altfel însă, materia este amestecată, tratînd — ca într-un mozaic — despre lucrurile cele mai felurite : despre canonul ciclic, modurile bisericești, raporturile între intervale, scriitura, teoria mensurală etc. În mod concret, tratatul nu conține aproape nimic care să fie cu adevărat nou sau deosebit : ceea ce este dat aici drept reguli, poate fi găsit — mai clar și mai sistematic — la alți teoreticieni, fie ai epocii respective fie și mai vechi.

Asemănătoare se prezintă situația unui alt manuscris, aflat în păstrare tot la Bologna, și care este atribuit fraților Giovanni Maria și Bernardino Nanini — compozitori de seamă, trăind în vremea lui Palestrina și, după cît se pare, atașați acestuia. Deși în linii generale manuscrisul nu prezintă lucruri surprinzătoare, el conține totuși unele pasaje demne de atenție, datorită nuanței de independență pe care o vădesc. Vom găsi astfel aici — poate pentru prima oară — regula conform căreia două pătrimi nu pot, singure, să înlocuiască în măsură doimea accentuată. De asemenea găsim în acest manuscris un mănunchi de alte reguli importante de ordin melodico-ritmic, pe care le întîlnim de obicei abia către sfîrșitul secolului XVII ; de pildă, regula conform căreia mersul treptat al pătrimilor se cere continuat, pe cît posibil, pînă la o doime accentuată. Din contra, mai puțin reușită ar fi o astfel de succesiune treptată de pătrimi care s-ar opri în fața unei doimi neaccentuate, în afară de cazul în care aceasta din urmă s-ar prelungi, devenind astfel o sincopă. Găsim, de asemenea, regula după care un salt suitor de cvartă, cvintă sau octavă trebuie urmat, pe cît posibil, de una sau două secunde coborîtoare. Pe cît îmi este cunoscută literatura de specialitate, aici se statornicește pentru prima oară, ce-i drept într-o formulare extrem de elementară, importantul principiu al echilibrului melodic. În afară de aceasta, se arată că nu este recomandabil ca un mers treptat de pătrimi suitoare sau coborîtoare să înceapă pe timpul tare al măsurii ; o asemenea succesiune de pătrimi începe cel mai bine în locul unei doimi neaccentuate.

Presupunînd că acest manuscris datează într-adevăr din timpul lui Palestrina, trebuie spus că el anticipează practic vorbind — în mod remarcabil și repetat — anumite lucruri care se arată, de regulă, de-abia de către teoreticienii secolului XVII. În linii mari însă nu există vreo deosebire esențială între această sursă și celelalte lucrări teoretice, cu un caracter mai *oficial*, ale secolului XVI ; ca atare, nu avem nici un motiv să presupunem că artiștii practicieni ar fi fost efectiv superiori teoreticienilor în ce privește cunoștințele sau, poate, exista o conspirație a tăcerii, care permitea doar publicarea regulilor generale ale meșteșugului.

Deși teoria din secolul XVI era încă departe de a fi sesizat latura pozitivă a problemelor legate de contrapunct, se poate totuși conchide — în baza cîtorva date — că particularitățile scriiturii polifonice nu erau chiar cu totul nelămurite pentru teoreticieni. Așa de pildă, *Zarlino*, cel mai de seamă teoretician al secolului XVI, arată în repetate rînduri că armonia se naște din melodii emise în mod simultan. Tot astfel, el se preocupă, mai mult decît oricare alt teoretician dinaintea sa, de noțiunea de melodie și, tot el este acela care tratează în general aspectele tehnicii mai amănunțit decît se obișnuise pînă atunci. Precum se știe, chiar în stilul palestrinian era valabilă regula conform căreia melodia se poate servi doar de intervalele perfecte, mari și mici, precum și că aceste intervale pot fi folosite în mod nelimitat pînă la cvintă, în ambele sensuri. Și octava era permisă, atît în sens suitor cît și coborîtor, în timp ce toate celelalte salturi erau interzise — cu excepția sextei mici suitoare. În această privință, Zarlino scrie următoarele : „Octava, cvinta, cvarta și terța pot fi folosite, ca și decima așa cum o mînuia Josquin (care, în *Inviolata*, se servește chiar de duodecimă). Se pot folosi de asemenea și disonanțele, precum secunda mare și mică. Este adevărat că pe alocuri, deși rareori, se pot întrebuința none și septime, așa cum s-a putut constata — și se mai constată și astăzi — la mari maeștri. Se vor evita însă cvartele mărite și cvintele micșorate, precum și alte intervale de acest fel, așa cum obișnuiesc să le practice compozitorii moderni" [1]. Se poate observa că Zarlino, a cărui lucrare a apărut pentru prima oară în anul 1558, se ocupă mai ales de practica compozitorilor neerlandezi din prima jumătate a secolului în Italia, fără însă a elucida complexul propriu-zis al regulilor stilului palestrinian (lucru care, de altfel, nici nu îi era posibil la timpul acela, din motive lesne de înțeles). La acești compozitori timpurii, o atare tratare melodică mai liberă, cu salturi mai mari, nu constituia un lucru neobișnuit, în timp ce maniera aceasta conta printre cele mai mari rarități în compozițiile lui Palestrina și ale contemporanilor săi. Este ciudat faptul că Zarlino nu menționează nimic cu privire la posibilitatea folosirii sextei mici, dar regula ce se referă la utilizarea ei poate fi găsită în anul 1547, în celebra lucrare a teoreticianului elvețian Glarean, intitulată *Dodecachordon*, importantă pentru exemplifică-

[1] Zarlino — *L'institutioni harmoniche*. [Invățături despre armonie]. Opere I, 1589 (pag. 251 și urm.)

rile ce le conține. Nu surprinde de loc ceea ce spune Zarlino, ca și *teoreticienii ulteriori*, despre relațiile melodice mai rafinate. Ei se limitează, de regulă, la lucruri mai generale, ca de pildă afirmația lui Zarlino că vocile trebuie să se miște liniștit și treptat deoarece frumusețea compoziției se bazează în cea mai mare măsură pe aceasta. Cerința unui *mers treptat* se motivează cel mai adesea prin cantabilitatea mai ușoară pe care o implică. Așa de pildă, Artusi spune că melodiile trebuie să se miște pe cît posibil treptat întrucît lucrul acesta ar fi natural și totodată comod pentru cîntăreț; de asemenea, într-o lucrare de contrapunct intitulată *Dialogo del Don Pietro Pontio Parmigiano* din anul 1595 (alcătuită, după obiceiul vremii, sub formă de dialog între profesor și discipol), elevul întreabă: „în ce fel trebuie procedat pentru a da posibilitate cîntăreților să execute cu ușurință și cu plăcere ceea ce se compune?" La care maestrul răspunde: „Trebuie să facem vocile să se miște, treptat, iar la trecerile de la o armonie la alta — prin intervale reglementare și bine proporționate". Și Artusi urmărește acest raționament atunci cînd interzice mersul cromatic, întrucît acesta provoacă dificultăți cîntărețului. Ce-i drept, o asemenea motivare a principiilor este acceptabilă, dată fiind maniera prin excelență vocală a artei din acea epocă — însă ea este totuși grevată de o anumită superficialitate. Stricta insistență pentru o conducere cît mai netedă și treptată a vocilor, își are fără îndoială cauza într-un mobil mai degrabă psihologic decît practic, fiind probabil legat, pe de o parte, cu puternica tendință către simplitate și firesc, specifică acelui secol, pe de alta cu o străduință inconștientă care încearcă să întărească momentul polifonic în opoziție cu cel acordic — care, la rîndul său, își cucerește o valabilitate tot mai mare în decursul secolului.

Dacă ne îndreptăm privirile spre *felul de tratare a disonanțelor*, vom observa cu uimire că ele sînt concepute încă, în linii mari, drept ornamentații pentru consonanțe. Este caracteristic ceea ce spune Zarlino în această privință: „Deși orice compoziție, orice contrapunct — într-un cuvînt, orice armonie — este alcătuită în primul rînd din consonanțe, se folosesc totodată nu mai puțin și disonanțe, în mod cu totul secundar și ocazional *(per accidente)* cu scopul de a stimula frumusețea și ornamentația; aceste disonanțe, deși sună destul de neplăcut atunci cînd se află singure, devin nu numai suportabile, dar de-a dreptul desfătătoare și plăcute pentru ureche, atunci cînd sînt încorporate într-un fel adecvat și conform regulilor. Aceste disonanțe oferă muzicianului, printre altele, două avantaje de mare însemnătate, și anume: întîi faptul că se poate trece, cu ajutorul unei disonanțe, de la o consonanță la alta; al doilea avantaj — disonanțele sporesc efectul plăcut al consonanțelor care le urmează în mod nemijlocit, în așa fel că urechea le sesizează și le distinge cu mai multă plăcere, întocmai precum lumina este incomparabil mai plăcută și dragă ochiului atunci cînd succede întunericul, și precum blîndețea este cu atît mai binefăcătoare și mai dulce atunci cînd urmează amărăciunii. Experiența ne învață că urechea rănită de o disonanță va găsi cu atît mai încîntătoare și mai frumoasă consonanța imediat următoare. Din această cauză, muzicienii vechi

erau de părere că în compoziţii trebuie folosite nu numai consonanţele (atît cele pe care le numim perfecte cît şi cele pe care le definim drept imperfecte) ci şi disonanţele. Căci ei recunoşteau faptul că prin folosirea acestora din urmă se putea realiza un spor de frumuseţe. Compoziţiile alcătuite exclusiv din consonanţe ar putea suna bine şi ar putea avea un efect frumos ; cu toate acestea ele au ceva neîmplinit — atît în voci cît şi în armonii — întrucît le lipseşte farmecul (sau varietatea). Şi deşi spusesem că în compoziţii se folosesc în primul rînd consonanţele şi de-abia într-al doilea (mai mult accidental) disonanţele, nu trebuie totuşi să presupunem că acestea din urmă se pot întrebuinţa fără vreo noimă sau regulă, căci în felul acesta s-ar produce numai confuzie [1]. Cu privire la tratarea disonanţelor, Zarlino stabileşte regula fundamentală după care acestea nu sînt permise în scriitura nota contra notă sau pe timpii tari ai măsurilor, întrucît s-ar face prea remarcate. În mod obişnuit, valoarea de notă maximă care poate fi disonantă este doimea însă doar pe timpul slab (deci doimea a doua şi a patra) şi numai în mers treptat — respectiv atunci cînd disonanţa este introdusă şi părăsită treptat în acelaşi sens. La o mişcare în salturi a doimilor, disonanţele sînt cu desăvîrşire interzise. Cam aceleaşi reguli sînt valabile şi pentru pătrimi. În salturi se pot întrebuinţa numai consonanţe ; dacă mişcarea se desfăşoară treptat, atunci disonanţele se pot plasa pe pătrimile neaccentuate (adică pe pătrimile 2, 4, 6 şi 8).

Vicentino exprimă acest lucru în forma cea mai concisă şi clară : „Într-o compoziţie, prima pătrime a unei măsuri este, de obicei, consonanţă, a doua, disonanţă, a treia, consonanţă şi a patra din nou, disonanţă. Acolo unde nu sînt decît două pătrimi care succed unei note întregi sau unei doimi sincopate şi sensul mişcării este coborîtor, prima pătrime din cele două trebuie (poate ?) să fie consonanţă, şi nu cea de-a doua ; dacă mişcarea este suitoare, atunci prima pătrime trebuie să fie consonanţă iar a doua disonanţă“ [2].

Cele arătate de Zarlino şi Vicentino cu privire la tratarea disonanţelor, sînt astfel completate de către Artusi : „De obicei, practicienii scriu, în mişcare treptată, două pătrimi ca disonanţe (în succesiune nemijlocită), realizînd prin aceasta un efect excelent“ [3], iar Oratio Tigrini, un călugăr din Arezzo care publicase la 1588 o excelentă lucrare sub titlul *Compendio della Musica [Îndreptar de muzică]*, scrie (pag. 33) : „Practicienii muzicii obişnuiesc, atunci cînd vor să încheie cu o formulă de patru pătrimi, să le rînduiască în aşa fel încît pătrimea a treia să fie disonantă“. Abstracţie făcînd de cîteva exemplificări date ca explicaţie, nu obţinem la Artusi decît o documentare extrem de sărăcăcioasă — şi anume doar că inflexiunile de acest fel sînt de uz curent şi că autorul consideră succesiunea a două disonanţe (pătrimile 2 şi 3) ca fiind elementul cel mai demn de semnalat. Tigrini face însă

---

[1] Zarlino — *Opere I*, pag. 212.

[2] *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* [*Muzica veche adaptată pentru practica modernă*], pag. 32.

[3] *L'arte del contrapunto* [*Arta contrapunctului*], 1598, la pag. 56.

interesanta remarcă cum că acest mod de folosire al pătrimii disonante accentuate poate fi găsit mai cu seamă în încheieri. Teoreticianul danez Hans Mikkelsen Ravn (Corvinus) care a publicat în anul 1646 o lucrare teoretică — bine scrisă, însă nu prea originală — sub titlul *Heptachordum danicum* [Heptacordul danez], se bazează pe cît se pare, pe expunerea lui Artusi ; în tot cazul, el scrie că „la mișcarea treptată, prima și ultima pătrime trebuie să fie consonante", dînd cîteva exmple explicative care coincid întru-totul cu cele ale lui Artusi — dar pe care le-a preluat probabil direct din lucrarea renumitului compozitor neerlandez pentru orgă și elev al lui Zarlino, Sweelinck, intitulată *Kompositionsregeln Herrn M. Johan Peterssen Sweeling [Regulile componistice ale domnului M. Johan Peterssen Sweelinck]* ; respectivul exemplu se referea aici la fraza : „deci se pot realiza *supărătoare* cele două semiminime mediane, însă prima și ultima trebuie să fie *bune*". Această formulare, bazată mai degrabă pe date superficiale, este de altfel, după toate aparențele, cu mult mai veche ; în tot cazul, o întîlnim deja în *Toscanella in Musica,* lucrare a lui Pietro Aron apărută în anul 1523 la Veneția, și în cuprinsul căreia raportul dintre consonanță și disonanță este stabilit într-o manieră extrem de ciudată. Autorul socoate că prima și ultima din cele patru note la care se poate rezolva o *brevis* sau o notă întreagă, să fie consonante, în timp ce cele două note mediane pot fi disonante.

O documentație cu adevărat satisfăcătoare în acest domeniu se poate găsi de-abia cu mult mai tîrziu, și anume datorită italianului Pietro Cerone, care activase mai mulți ani în calitate de cîntăreț al capelei regale de la Madrid și care publicase, în anul 1613, *El Melopeo* (în limba spaniolă) — lucrare impunătoare, nu numai din punct de vedere cantitativ, care a făcut epocă. Întîlnim aici o covîrșitoare abundență de observații rafinate, fiind totodată bine informați și asupra folosirii disonanțelor pe cea de-a treia pătrime din cele patru. În această privință, Cerone scrie următoarele : „Numai în cazurile în care vocea merge coborîtor în patru pătrimi, precum și acolo unde aceste pătrimi pregătesc o formulă de încheiere, este permis ca prima și a patra pătrime să fie consonante, în timp ce a doua și a treia sînt disonante. Să ne fie clar faptul că în asemenea ocazii se cere ca toate patru pătrimi să procedeze treptat coborîtor, iar nota care succede celei de-a patra și ultima pătrime să fie secunda superioară a acesteia" [1]. Regulile lui Cerone cuprind aproape în întregime principiile pe care le găsim respectate în stilul palestrinian : mersul treptat coborîtor de patru pătrimi urmate imediat de o secundă suitoare din care rezultă următoarea formulă melodică :

Pe de altă parte însă, chiar observația lui Cerone nu este exhaustivă, întrucît figura mai sus menționată apare aproape întotdeauna, în practică, în legătură cu o disonanță de întîrziere a unei alte voci. In-

[1] *El Melopeo,* 1613, la pag. 650.

tocmai ca și Tigrini, Cerone menționează că respectiva formă a disonanței de pătrimi apare numai în formulele de încheiere ; însă faptul că nu are în vedere exclusiv inflexiunile de încheiere reiese cu suficientă claritate din exemplificările aferente lucrării.

În privința celorlalte ipoteze de tratare a pătrimilor ca disonanțe, este bătător la ochi faptul că așa-numitele *note de schimb* sau broderii — formule rezultate prin alternanța cu secunda superioară sau inferioară și revenirea ulterioară la sunetul de bază, deci :



extrem de folosite în practică, s-au bucurat de prea puțină atenție din partea teoreticienilor. De cele mai multe ori, ele nici nu sînt menționate ; iar atunci cînd le citează vreun teoretician, el o face doar pentru a le interzice. Așa de pildă, privind formulele următoare :



Artusi afirmă că lucrul cel mai nimerit ar fi ca sunetul cel mai acut al acestei dintîi precum și sunetul cel mai grav al celei de-a doua, să fie consonante, și nu disonante — după cum li se pare mai potrivit multora. Este de asemenea ciudat că așa-zisa *disonanță de portamento,* produsă prin repetarea unei note neaccentuate, introdusă coborîtor (la care, în mod normal, disonanța poate avea doar durata unei pătrimi) deși extrem de uzuală și ea în practica muzicală a secolului XVI, nu este, pe cît se pare, nici măcar menționată de către teoreticieni. Însă și mai ciudat este faptul că formula melodică de predilecție a secolelor XV și XVI, așa-numita *cambiata,* nu este tratată de nici un teoretician al timpului, și pare să nici nu fi fost remarcată, chiar în secolul XVII. Prin *cambiata,* înțelegem o figură melodică în care o pătrime disonantă neaccentuată apare în mers treptat coborîtor și care, în loc să continue acest mers, face un salt de terță, tot coborîtor, urmat apoi de un pas de secundă suitor, obținîndu-se astfel rezolvarea întîrziată a disonanței. După cum spuneam, este un efect utilizat cu cea mai mare predilecție. Anumiți teoreticieni, printre care Angelo Berardi scrie în anul 1689, citînd diferite „note cambiate" (în traducerea exactă : note de schimb, denumire aparținîndu-i lui Berardi). Însă prin această denumire, el înțelegea desigur cu precădere inflexiuni de felul celor anterioare, în care prima pătrime din cele două coborîtoare și suc-

cedînd o doime accentuată, este disonantă — sau și acele formule în care a treia pătrime din patru este disonantă. De-abia în 1725, anul în care dirijorul curții imperiale austriece Johann Joseph Fux își publică celebrul tratat de contrapunct intitulat *Gradus ad Parnassum*, această formulă melodică cu saltul de terță este definită — după cîte cunosc — în mod special *cambiata*, și tot atunci efectul ei este înregistrat pentru prima oară de către teorie. Cu privire la tratarea *optimilor*, teoria secolului XVI nu menționează nimic mai de seamă, și chiar despre *disonanțele reale* teoreticienii de la sfîrșiul acestui secol nu ne relatează mai nimic în plus față de Vicentino. În schimb aflăm de la aceștia o serie întreagă de lămuriri privind formele de compoziție și altele care — deși fiind de cea mai mare importanță pentru studiul stilului muzical al epocii palestriniene — nu ating însă în mod direct problema mai aparte a contrapunctului.

Despre teoria muzicii din secolul XVI trebuie spus, rezumativ, că ea este departe de a epuiza sau a cuprinde practica acelui secol. Poate că același lucru — și încă în măsură și mai mare — se va putea afirma cîndva despre teoria secolului XX. Dar claritatea și obiectivitatea, ce caracterizează străduințele acelui timp în domeniul științei muzicii, merită toată admirația ; căci o muncă mai onestă și mai valoroasă din punct de vedere științific, poate fi cu greu găsită pe alt tărîm în secolul XVI.

Este adevărat că aceste dizertații nu pot constitui tratate în sensul modern, dat fiind că aspectul pedagogic este încă prea nelămurit — stare de fapt ce se va schimba de-abia în secolul următor, o dată cu dezvoltarea *teoriei speciilor* contrapunctice.

După cum arătasem, în secolul XVI s-au impus două tendințe : una orientată mai mult către trecut, acea *musica communa*, statornicită cu precădere în muzica bisericească și care își avea reprezentantul cel mai însemnat în persoana lui Palestrina ; alta, muzica laică, precum și acea parte a muzicii bisericești mai puternic influențată de madrigal, cu aspirația ei puternică spre expresivitate. Aceasta a doua tendință a pregătit muzica secolului XVII și — o dată cu aceasta — noile forme : opera, cantata solistică, concertul și cum s-or mai fi numind ele.

Eram înclinați să considerăm evenimentele petrecute în jurul anului 1600 drept o transformare radicală în sînul muzicii. Însă este vorba de revoluționar mai mult în tendințe, decît în felul în care au apărut inițial fenomenele. Căci la o cercetare mai atentă, muzica de la sfîrșitul secolului XVI și începutul veacului XVII prezintă o tranziție destul de lină de la o stare de fapt la alta.

După cum spuneam factorul decisiv se produsese încă la începutul secolului XVI cînd apăruse fără echivoc și pentru prima oară necesitatea de a face muzica utilă exprimării poetice. Este adevărat că această înclinație nu dăduse pentru început, nici un fel de rezultate remarcabile. Dar la începutul secolului XVII ea primește un ajutor nou și decisiv din afară, din domeniul literaturii creîndu-se opera — formă dramatică, dotată inițial cu o muzică ce reușea în realitate să exprime la fel de puțin ceea ce se încerca prin intermediul ei, ca și muzica madrigalului din secolul XVI.

însă voința există și se afirmă din ce în ce mai tare, pînă cînd reușește să pună suficientă stăpînire pe mijloacele de expresie ale muzicii, atingîndu-și scopul : crearea unei muzici subiective, capabile să exprime sentimentele și pasiunile omului.

Acest lucru este înlesnit pe mai multe căi, în primul rînd prin abolirea tratării severe și reglementare a disonanțelor, apoi prin realizarea unei scriituri mai acordice în locul împletiturii polifonice măiestrite de voci a epocii anterioare. În afară de aceasta, se părăsesc vechile moduri bisericești, iar majorul și minorul trec în locul acestora. Sonoritatea se rafinează, se distinge cu mai mare precizie scriitura vocală de cea instrumentală, se folosesc valori de note mai mici, se introduc mișcări mai energice și accente ritmice mai pregnante.

Încotro va duce această evoluție, a fost sesizat surprinzător de repede de către teoreticieni (desigur și din cauza că ea fusese de mult pregătită). Găsim, spre exemplu, încă relativ timpuriu — respectiv anul 1689 — într-o lucrare teoretică a călugărului Angelo Berardi din Viterbo, menționat mai înainte și intitulată *Miscellanea musicale*, o privire istorică ; după părerea mea, ne orientează mai bine asupra esențialului în realitățile acelui timp decît o fac cele mai multe relatări mai recente. Berardi spune următoarele : „Sînt două practici (stiluri) muzicale" ; prima se bazează pe cuvintele lui Platon, că muzica ar fi stăpîna cuvîntului ; cea de-a doua, căreia îi aparține muzica modernă, consideră invers, că muzica este slujitoarea cuvîntului. Această muzică se numește „practica a doua", întrucît a fost nevoită să folosească alte consonanțe și disonanțe, decît cele întrebuințate de către cei bătrîni în „prima practică". Căci înaintașii noștri nu s-au servit niciodată în compozițiile lor de intervale disonante ca de pildă cvintele micșorate, tritonul sau altele introduse recent în „practica a doua", înlesnind noi efecte care sînt necesare pentru exprimarea cuvintelor, și care — întrebuințate la locul potrivit — creează efecte cu totul lipsite de banalitate, precum o dovedesc lucrări aparținînd unor mari maeștri. Așa de pildă, Monteverdi folosește — la începutul bocetului Ariannei, la cuvintele : *Lasciate mi morire* (lăsați-mă să mor) — cvinta micșorată în așa fel, încît se pretează de minune spre a trezi compătimirea ascultătorului. Și Nenna (este vorba de madrigalistul Pompeo Nenna) folosește același interval în primul din madrigalele sale la patru voci, la cuvîntul *umiltà* (umilință). Cipriano da Rore utilizează cvarta mărită în madrigalul său *Poiche m'invitta amore* la cuvintele *Dolce mia vita* (Dulcea mea viață), în timp ce Giaches de Wert uzează de același interval în madrigalul *Misera non*, pentru cuvîntul *essangua* (fără viață) ; intervalul mai este folosit și de Luca Marenzio precum și de alți excelenți maeștri, lucru care se poate ușor vedea din lucrările lor. Septima este și ea folosită la compozitorii moderni, și anume nepregătită și accentuată — după cum se constată deseori. În general muzicienii mai noi se străduiesc să depășească practica timpurilor trecute, prin aceea că încearcă să confere cuvîntului o expresie emoțională, putînd astfel să producă mai bine sentimentele și pasiunile ascultătorului — lucru de care predecesorii noștri nu fuseseră în stare ; căci la aceștia nu găsim

decît unul și același stil, precum și același fel uzual de tratare a consonanțelor și a disonanțelor, iar lucrul acesta este valabil pentru toate lucrările pe care le-au tipărit. Să ne referim de pildă la Palestrina, principele și părintele muzicii, pe care nu-l putem considera în nici un fel drept compozitor deosebit de vechi, și vom observa în stilul său doar puține deosebiri între motetele sale (compoziții bisericești) și madrigalele sale laice.

Și cercetînd cîntecele laice cu texte franceze și flamande, tipărite în decursul anilor 1545, 1546, 1549, 1550 și 1552, și scrise de maeștri ca Crequillon, Janluys, Petit, Jean de Lattre, Baston, Clemens non Papa, Ricourt, Josquin, Adrian, Verdelot și de mulți alți compozitori de diverse națiuni, vom găsi și aici doar puține deosebiri între cîntecele laice și compozițiile bisericești, exceptînd poate una singură, și anume că mișcarea celor dintîi devine ceva mai vioaie acolo unde cuvintele sînt vesele și glumețe, ca de pildă în cîntecele *La bella Margarita, La Girometta* și *La Battaglia* de Jannequin și Verdelot. Acolo unde sensul cuvintelor este serios, nu există nici o deosebire — sau aproape nici una — între misele și motetele acestor maeștri și madrigalele lor, în ce privește stilul și tratarea consonanțelor și a disonanțelor. Din toate reiese în mod clar că cei vechi nu cunoșteau decît un *singur* fel de scriitură, un *singur* stil, folosindu-l atît pentru muzica bisericească cît și pentru cea laică. Compozitorii moderni, din contra, dispun de trei stiluri : stilul bisericesc, stilul de cameră și stilul dramatic pentru teatru. Totuși, după cum spuneam, există două feluri de practici (stiluri principale), prima în care muzica este stăpîna cuvîntului, și a doua care face din muzică slujitoarea cuvîntului".

Atît, în ceea ce privește pe Berardi. Trebuie însă să ne exprimăm mirarea că, în ciuda concepției clare despre deosebirea dintre muzica timpului său și aceea a secolului precedent, reiese totuși constatarea că *regulile de contrapunct* pe care le formulează sînt în realitate aproape exclusiv aceleași pe care le cunoaștem de la teoreticienii secolului XVI și ca atare, au prea puțin comun cu practica nouă de care Berardi pare într-atît de atașat. Lucrul nu este valabil numai pentru Berardi, ci și pentru toți teoreticienii secolului XVII ; ei propovăduiesc noul, însă în realitate sînt legați de vechi. Doar în exemplificările lor se mai poate strecura — probabil fără intenție — ici și colo, cîte ceva din substanța muzicală a propriului lor timp. Ne aflăm aici în fața unei *contradicții între teorie și practică,* care nu poate fi asemuită cu nimic din istoria muzicii mai vechi sau mai noi. Probabil am acorda prea mare importanță acestei contradicții, dacă am presupune că este conștientă.

Explicația ar putea fi căutată în faptul că teoreticienii secolului XVII ar fi ajuns la concluzia că stilul cel nou — în ciuda celorlalte particularități valoroase ale sale — nu s-ar preta prea bine unor scopuri pedagogice. Să căutăm oare cauza mai curînd în comoditatea umană generală, în inerție, sau în altele asemenea ? Teoria contrapunctului își dobîndise o organizare atît de viguroasă în secolul XVI, încît nu putea fi îndepărtată, cu una cu două, fiind capabilă să-și continue eventual existența, un timp careecare, și independent de practică.

Deşi în linii mari găsim în secolul XVII aceleaşi reguli contrapunctice ca de exemplu la Zarlino, Vicentino şi Artusi, totuşi dezvoltarea sistemului pedagogic reprezintă, în sine, o noutate care îi apropie pe teoreticienii de atunci în mod mult mai intim de ceea ce înţelegem astăzi — din punct de vedere didactic — prin contrapunct.

Pentru muzicianul modern, contrapunctul, ca noţiune pedagogică, se leagă strîns de *cantus firmus* şi de aşa-numitele *specii*. În ceea ce priveşte noţiunea de *cantus firmus*, o găsim nu numai în secolul XVII, ci şi la teoreticienii timpurilor premergătoare; iniţial, acest *cantus firmus* nu era motivat numai de considerente pedagogice, ci fusese preluat fără ezitare în teorie, datorită rolului deosebit de important pe care-l juca în polifonia mai veche. El reprezintă, în esenţă, una din ideile cele mai vechi şi mai profunde ale muzicii. Căci se poate stabili, ca regulă de dezvoltare a muzicii, trecerea de la o stare de fapt A la o alta nouă B, prin aceea că A cunoaşte, succesiv, atîtea variaţii pînă cînd se îndepărtează într-atît de forma-i iniţială, încît devine B. Din acest punct de vedere, întreaga muzică poate fi interpretată — pe drept cuvînt — ca o uriaşă operă de variaţiune, aşa cum se prezintă după o metamorfoză milenară continuă; ca un lanţ neîncetat de variaţiuni aflătoare, fireşte, într-un raport mai mult sau mai puţin evident faţă de temă, dar care — luate la un loc — au un singur lucru comun: un astfel de *cantus firmus* substanţial sau ideal, vizibil sau şi nevăzut, de care sînt legate şi pe care continuă să se clădească. Însăşi polifonia se bazează pe acest principiu al variaţiunii, într-una din formele ei cele mai primitive, aşa-numita eterofonie (care, în evoluţia muzicii noastre, se află situată înaintea epocii din care ne-au fost transmise consemnări polifonice); într-adevăr, în eterofonie, se naşte un fel de polifonie, mai mult întîmplătoare, prin aceea că mai mulţi, executanţi reproduc simultan aceeaşi melodie, iar fiecare cîntăreţ (respectiv instrumentist) variază melodia după bunul său plac. Şi în organum (cea mai veche formă de polifonie a Europei occidentale care s-a păstrat), compoziţia este alcătuită dintr-o melodie gregoriană căreia i se adaugă una sau mai multe voci superioare. Acest principiu de construcţie este menţinut în arta motetului din secolele XII şi XIII, ba ele se manifestă cu vigoare chiar pînă în secolul XV. De regulă, *cantus firmus* — fie că este melodie bisericească sau cîntec popular — se află de cele mai multe ori la tenor, însă poate fi mutat cîteodată şi în celelalte voci. Mult timp încă — pînă la compoziţiile *ordinarium* ale secolului XVI — acest principiu se afirmă în modul cel mai hotărît, totuşi tehnica de *cantus firmus* este, de cele mai multe ori, de natură ideală; respectiv nu mai subzistă obligaţia de a conferi unei singure voci dreptul exclusiv de *cantus firmus*, ci toate vocile sînt lăsate să trateze, rînd pe rînd, diferitele motive extrase din această melodie de bază. Ca atare, nu trebuie de loc să pară curios faptul că această tehnică (a cărei cauză mai profundă constă, deci într-o oarecare tendinţă şi inerţie gravitaţională a muzicii, ea rămînînd ataşată — în mod vizibil — de propriile ei premise) a fost acceptată de către teoreticienii Evului mediu. Căci în cadrul practicii muzicale a acelui timp, ea era considerată ca ceva de la

sine înțeles. Mai curios este faptul că ea se poate afirma și în cuprinsul teoriei contrapunctului, fiind păstrată aici într-o epocă în care o astfel de tratare accesibilă a lui *cantus firmus* apărea doar în mod cu totul excepțional la compozitori. Însă lucrul acesta este și în legătură cu faptul că *teoria contrapunctului era pe cale de a se transforma dintr-o disciplină stilistic descriptivă (după posibilități), într-una cu o accentuată pondere pedagogică.* Ca atare, ea nu se mai mulțumește cu simpla enunțare de reguli, observate sau presupuse a fi fost observate în practică ; din contra : ea începe să se preocupe de căile prin care viitorii compozitori să poată ajunge cît mai repede și deplin în stăpînirea domeniilor de tehnică muzicală, absolut indispensabile în practică. Se consideră a nu mai fi suficient faptul de a înfățișa tehnica așa cum este folosită de marii compozitori, pentru a lăsa în seama elevilor imitarea — după posibilitățile fiecăruia — a maeștrilor, ci se născocesc dificultăți anume — mai cu seamă în exerciții — inexistente în practică, dar cu care se considera a se ajunge mai repede la țintă.. Asemenea strădunțe se vădesc cel mai bine prin așa-numitul *sistem al speciilor.*

O concepție extrem de răspîndită și populară despre contrapunct este aceea că el ar fi identic cu cele cinci „specii". Se confundă aici mijloacele cu scopul ; însă lucrul acesta ne arată cît de puternic se contopise — în decursul ultimelor secole — teoria speciilor cu definiția noțiunii de contrapunct. De altfel astăzi nu există decît puține tratate despre contrapunct care să nu împartă materialul după specii. Oricît de mult s-ar deosebi vederile diferiților autori, ele se întîlnesc totuși — cu puține excepții — în teoria speciilor.

Acest principiu de împărțire, susținut de aceeași motivare și în tratatele mai noi, poate fi găsit pentru prima oară în celebra lucrare menționată, *Gradus ad Parnassum,* editată în anul 1725 pe cheltuielile curții imperiale din Viena, și al cărei autor era mult apreciatul compozitor Johann Joseph Fux. Cartea aceasta — care se folosește de altfel astăzi încă în învățămînt, sub forma reeditărilor ușor modificate ale lui Bellermann, Haller sau cum s-or fi numind ceilalți autori ai prelucrărilor — și-a dobîndit o importanță practică pe care n-a cunoscut-o pînă astăzi nici o altă lucrare despre teoria contrapunctului. Aceasta nu se datorește numai felului adecvat în care este organizată materia din punct de vedere pedagogic — respectiv gradarea progresivă a dificultăților — ci în bună parte și faptului că Fux se situează, printre primii, pe o poziție modernă față de problemele contrapunctului. Căci în vreme ce teoreticienii mai vechi se concentrează pe practica timpului lor sau se țin — în virtutea obișnuinței — după predecesorii lor într-ale disciplinei, fără a se preocupa de practica contemporană lor, Fux își dă perfect seama că în cadrul teoriei muzicii se impune o selecție categorică : nu se pot învăța toate lucrurile importante cercetîndu-se un singur stil. Fiecare stil își are tehnica sa aparte, și ca atare trebuie să se știe cu precizie de ce trebuie ales tocmai un stil, și nu altul, drept bază de studiu. În timp ce teoreticienii secolelor XVI și XVII se bazează — vrînd nevrînd — pe muzica pe care o aud în jurul lor, emițînd doar ocazional cîte o părere despre frumusețea sau modernismul cutărei sau cutărei

inflexiuni, ca și despre desuetudinea altora, Fux părăsește cu desăvîrșire muzica propriului său timp, epoca Bach-Händel, alegînd în mod conștient și vizionar vechea muzică palestriniană drept bază a expunerii sale. Cu siguranță nu este vorba de acel conservatorism atît de firesc al oamenilor mai vîrstnici — Fux avea 65 de ani cînd scrisese *Gradus ad Parnassum*; deși Fux se exprimă extrem de critic despre muzica timpului său, și care — precum o spune în ediția germană a cărții sale — „devenise aproape arbitrară", el nu poate fi socotit în nici un caz printre retrograzii care mențin din toate puterile ceea ce era valabil în tinerețea lor. În realitate, el este un spirit liber, un om care gîndește practic și independent, recunoscînd pînă în cele mai mici detalii slăbiciunile timpului său, încercînd să pătrundă cu privirea limpede tot ceea ce ar putea servi ca remediu. Această superioritate a sa a fost deseori greșit înțeleasă. De pildă, Kirnberger, teoreticianul german din perioada iluminismului, scria în anul 1782 un studiu intitulat *Aprecieri despre diferitele feluri de studiu al compoziției*, în care critica procedeul lui Fux, obiectînd mai cu seamă împotriva „purității" acestuia, cu alte cuvinte, Kirnberger raportează totul la muzica timpului său, respingînd procedeul lui Fux care nu corespunde acesteia. De altfel aceleași obiecțiuni le-au repetat și teoreticienii mai recenți, pînă aproape de zilele noastre.

Fux alege deci, în mod demonstrativ, stilul palestrinian drept bază; în prefața lucrării sale, el îl consideră pe Palestrina ca fiind „acea minunată lumină a muzicii, căreia îi datorez tot ceea ce cunosc în știința aceasta". Și chiar dacă la Fux dorința și voința de a-și însuși învățătura lui Palestrina sînt mai mari decît capacitatea de a o realiza, și chiar dacă amestecă — fără a-și dea seama — în explicațiile sale unele elemente ale muzicii timpului său, *Gradus* reprezintă totuși, luat în ansamblu, o lucrare extrem de valoroasă, mai cu seamă prin felul în care este împărțită și rînduită materia.

După cum menționam, Fux pornește în mod gradat de la simplu la complex, de la ușor la dificil. Ca atare, el își începe partea practică a cărții cu scriitura la două voci, trecînd apoi — după epuizarea acesteia — la scriitura la trei și patru voci, continuînd cu imitația, fuga și contrapunctul dublu. Pentru fiecare mod de scriitură, la două, trei și patru voci, el fixează aceleași cinci exerciții sau specii, în specia întîi el opune lui *cantus firmus* mai întîi o voce superioară, apoi una inferioară în note întregi, astfel că scriitura prezintă aspectul de „notă contra notă", respectiv acea formă ce era denumită, în secolele trecute, drept *contrapunto semplice*. Fux ne învață un lucru cert încă în timpurile mai vechi, respectiv faptul că disonanțele sînt cu desăvîrșire oprite în acest fel de scriitură. În loc de a trece — conform uzanței teoreticienilor din secolele XV și XVI — în mod nemijlocit de la contrapunctul simplu de notă contra notă la cel mișcat, așa-zis diminuat, în care diversele valori de note și ritmuri sînt folosite în mod absolut liber, Fux continuă acuma în mod sistematic, opunînd — în așa-numita specia II — fiecărei note întregi din *cantus firmus* cîte două doimi. În această specie, disonanțele sînt permise pe timpul neaccentuat, dar — *nota bene* — numai dacă sînt tratate ca note de trecere. În specia III se scriu, în mod consecvent,

patru pătrimi față de fiecare notă întreagă din *cantus firmus*. Aici pot fi disonante pătrimile neaccentuate, deci, asemănător speciei II — nota a doua și a patra a fiecărei măsuri, respectiv ca note de trecere. După Fux, pătrimea a treia poate fi disonantă în măsura în care cele două pătrimi care o flanchează sînt consonante. Nu știm unde o fi găsit Fux regula aceasta ; probabil că a formulat-o chiar el, căci în practica stilului palestrinian nu poate fi găsită. În afară de aceasta, Fux menționează la această specie, probabil pentru prima oară teoretic, așa-numita *cambiata*. În specia IV se folosesc din nou numai doimi — de data aceasta însă ca sincope — fiecare doime neaccentuată fiind legată de doimea accentuată următoare. Doimea accentuată, astfel ținută, poate fi disonantă, trebuind însă să coboare treptat către timpul neaccentuat consonant următor. În sfîrșit, specia V este așa-zisul *contrapunctus floridus* (contrapunctul înflorit) și corespunde cu *contrapunto diminuto* al teoreticienilor mai vechi. Fux nu prescrie aici reguli deosebit de detaliate, însă remarcă totuși că în locul doimii accentuate nu pot apărea —oricum — două pătrimi în mod izolat.

Această rînduire în funcție de specii — în sine — nu aparține lui Fux. *Conturările* unei asemenea reglementări pot fi constatate încă la sfîrșitul secolului XVI. Într-o cunoscută lucrare teoretică a lui Girolamo Diruta — *Il Transilvano*, din anul 1597, este vorba întîi de contrapunctul în doimi (deci specia II a lui Fux), apoi de doimile sincopate, în continuare de pătrimi și — în sfîrșit — urmează exercițiile cu valori de note îmbinate. Iar în *Cartella musicale* a lui Adriano Banchieri, lucrare apărută la Veneția în anul 1614, găsim aproape aceeași sistematizare a execuțiilor ca și la Fux : întîi contrapunctul de notă contra notă, apoi două doimi contra fiecărei note întregi din *cantus firmus*, urmînd patru pătrimi și doimea sincopată ; însă în locul „speciei V" apare aici așa-zisul *contrapunto fugato*, prin care înțelegem că vocea care contrapunctează, după ce expune tema, răspunde tot ea, la cvintă — fapt prin care, pe cît se pare, creează iluzia unei fugi. Apoi urmează *contrapunto ostinato*, în care vocea care contrapunctează se bucură de o deplină libertate ritmică, fiind totuși legată de un anumit motiv melodic, de o gamă hexatonică suitoare, care trebuie ritmic astfel variată, pentru a corespunde neîncetat respectivului *cantus firmus*.

În fine, *Prattica di musica [Practica muzicală]* a lui Zacconi — o lucrare excelentă și cuprinzătoare — ne prezintă în partea a doua a ei (1622) toate speciile lui Fux, în ordinea lor bine stabilită : note întregi, doimi, pătrimi, sincope și valori combinate. De altfel, în afara acestor cinci specii, Zacconi mai are o sumedenie de alte exerciții : exemple de contrapunct în care este permis numai mersul treptat, apoi un contrapunct în sens cu totul opus, deci, unde se permit numai salturile, exemplificări de *imitatione per diretto*, în care unei desfășurări coborîtoare de felul gamei i se „răspunde" în aceeași voce după maniera fugii, și de *imitatione per contrario* în care un mers coborîtor în gamă este imitat — tot de către aceeași voce, însă în sens invers — și o mulțime de asemenea specii. Iar tendința către inventarea de rafinate exerciții, pare a spori în decursul secolului XVII. Într-una din cele mai reprezentative lucrări

de teorie muzicală a acestui secol, și anume *Documenti armonici* [Învățături de armonie] (1687) a lui Angelo Berardi — menționat mai înainte — vom găsi, de pildă, o sumedenie de astfel de piese artificiale, care ar fi fost poate în stare să stimuleze fantezia elevului, dar care nu aduceau, de altfel, nici un fel de folos. Berardi începe cu *contrapunto alla zoppa* (contrapunctul „șchiop") în care ritmul de ♩ 𝅗𝅥 ♩ este executat cu strictețe. Urmează contrapunctul în mers treptat strict și în care salturile sînt interzise — în sfîrșit, contrapunctul „în salturi", în care se interzice mersul treptat. Capitolul următor ne prezintă contrapunctul în care se folosește o singură valoare de notă (respectiv doimea punctată), după care urmează contrapunctul care păstrează fără încetare ritmul de ♩ ♪ ♩. ♪ apoi din nou contrapunctul care se mișcă exclusiv în ritmul următor ♩ ♩. ♪♪♪ — precum și multe alte ritmuri, precis stabilite. Berardi mai relatează — ca și Banchieri — despre *contrapunto fugato* și *ostinato*, despre contrapunctul în care sînt interzise anumite intervale, ca de pildă cvintele, octavele sau decimele, despre contrapunctul cu valori liber combinate, în care disonanțele sînt cu desăvîrșire interzise, despre contrapunctul în măsuri ternare și contrapunctul în *saltarello* care cunoaște un anumit ritm de dans 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 într-un cuvînt, spiritul său inventiv este aproape inepuizabil. Dar oricît de încîlcite ar apărea toate acestea și oricît de mică ar fi importanța pe care am fi înclinați să i-o acordăm pentru studiul contrapunctului, această tendință — atît de hotărîtoare în acele timpuri — merită totuși atenție. Căci ea vădește o oarecare necesitate de sistematizare pedagogică a materiei din partea teoreticienilor. Exemplele pe care le menționează în cărțile lor nu mai sînt extrase nemijlocit din practică ci sînt alcătuite chiar de către autorii respectivi. Firește că nici un compozitor nu scria vreo parte de lucrare în care să folosească, de pildă, exclusiv doimi sau pătrimi. Cu toate acestea este util ca elevul să facă, la început, abstracție totală de elementul ritmic spre a se putea concentra întru totul asupra tratării melodicului și a disonanțelor; de-abia cînd și-a însușit pe deplin acestea, el poate trece la celelalte dificultăți ce reies din rînduirea ritmului. Vom găsi cu greu compoziții în care vocile se mișcă exclusiv treptat — și totuși se poate trage, cu oarecare dreptate, concluzia că cel care face exerciții de contrapunct, exclusiv în mers treptat, însușindu-și acest mod de scriitură, va poseda un bagaj de cunoștințe ce îi va sluji atunci cînd va încerca să scrie melodia absolut liberă, curgătoare și omogenă a unui *cantus firmus*. Nu se poate totuși contesta faptul că în manualele secolului XVII

s-a acumulat o cantitate apreciabilă de cunoştinţe cu totul inutile şi lucruri sterile de teorie a muzicii. De-abia din clipa în care Fux se ocupă de problemă — reducînd speciile la cinci şi gradînd dificultăţile — această teorie capătă o formă cu adevărat utilizabilă în scopuri pedagogice.

Ca atare, o dată cu prima jumătate a secolului XVIII, stadiul primitiv al teoriei contrapunctului poate fi considerat ca fiind depăşit. Regulile observate, sau presupuse a fi observate, în practică nu mai sînt consemnate fără rezerve sau critici, ci se trece la raţionamentul şi cizelarea acestora — bineînţeles atunci cînd este cazul ; se triază şi se respinge. Căci, la drept vorbind, şi situaţia este acum cu mult mai complicată decît în secolul XVI, de pildă. Între timp se dezvoltase o artă fundată prin excelenţă — sau poate chiar exclusiv — pe elementul armonic, şi ca o consecinţă teoretică a acesteia se naşte acum o disciplină cu totul nouă : *teoria basului cifrat* care, în scurt timp, devine *ştiinţa armoniei* şi, ca atare, noţiune opusă *contrapunctului*. În consecinţă, trebuie să ne decidem pentru una din cele două metode din cadrul ştiinţei muzicii, de unde, înainte vreme nu exista nici un fel de alegere.

Totodată, muzica polifonică atinge al doilea punct culminant prin Johann Sebastian Bach, în prima jumătate a secolului XVIII. Şi prin aceasta sîntem puşi în faţa unei noi alegeri în materie de teorie a contrapunctului : Bach sau Palestrina ? De acum înainte, *teoria contrapunctului se scindează în două direcţii* ; cei mai mulţi teoreticieni s-au decis, desigur, pentru Palestrina, totuşi nici Bach nu este lipsit de adepţi, printre care şi cîteva personalităţi marcante. Unul dintre primii — şi probabil şi primul teoretician cu renume — care s-a declarat adept al lui Bach, a fost Kirnberger.

Johann Philipp Kirnberger, care studiase cu Bach la Leipzig a păstrat o viaţă întreagă profunda impresie pe care i-a lăsat-o personalitatea marelui muzician — ba mai mult chiar, el apărea oarecum ridicol contemporanilor săi prin fanatismul declarat cu care lupta pentru cinstea şi măreţia lui Bach. Critica sa faţă de oricare alt stil de artă era categoric negativă, dar se pare că nu izvora cu adevărat din vigoarea unui discernămînt critic. Conţinutul realmente valoros al teoriilor sale este, în cea mai mare parte reprezentat de partea expozitivă. Atacurile sale îndreptate împotriva lui Berardi, Bononcini şi Fux, expuse în *Grundlagen über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition [Idei fundamentale despre diferitele feluri de studiu în compoziţie]* unde îşi exprimă totuşi părerea că cele mai bune şi clare lucrări de teorie a muzicii se datorează acestor maeştri cuprindeau o serie de observaţii destul de inexacte : anume că maniera de scriitură a lui Berardi, deşi unitară şi caracteristică, n-ar fi însă recomandabilă datorită ţinutei ei prea severe. În afară de aceasta, i-ar lipsi explicaţiile privind diferitele progrese mai moderne în domeniul muzicii. Ce-i drept, Bononcini ar fi mai puţin limitat ca exprimare, însă nu s-ar preocupa — pe de altă parte— de caracterul dominant al temei iniţiale asupra întregii compoziţii. În fine, în ceea ce îl priveşte pe Fux, Kirnberger găseşte că regulile acestuia ar fi prea severe şi că ar trece, în tratatul său, prea repede la fugă, formă de compoziţie

considerată și de Kirnberger ca cea mai dificilă. După cum se poate vedea, critica lui Kirnberger este lipsită de orice principialitate. El presupune ca de la sine înțeles că stilul lui Bach ar fi singurul corect : dacă teoreticienii mai vechi nu concordă cu acest stil atunci învățătura lor este, *ipso facto* condamnabilă. În schimb despre marele său maestru, Kirnberger scrie : „Johann Sebastian Bach utilizează în toate piesele sale, o scriitură clară, fiecare piesă are la el un caracter anumit care realizează unitatea. Ritmul, melodia, armonia, într-un cuvînt tot ce înfrumusețează cu adevărat o compoziție, toate sînt perfect stăpînite de acesta, precum o dovedesc lucrările sale practice. Metoda sa este cea mai bună, căci el parcurge totul pas cu pas, de la lucrurile cele mai ușoare pînă la cele mai dificile — și tocmai de aceea trecerea la fugă nu este întru nimic mai grea decît aceea de la un exercițiu la altul. Pentru acest motiv, socot că *metoda lui Johann Sebastian Bach este unica și cea mai bună*. Este regretabil faptul că acest mare om n-a scris niciodată ceva teoretic despre muzică, învățăturile sale continuîndu-se numai prin elevii săi în perioadele de după el. Prin scriitura clară a artei mele am încercat să expun lumii învățătura răposatului J. S. Bach pe măsura puterilor mele".

Lucrarea menționată de Kirnberger conține într-adevăr o astfel de încercare, și — ca atare — comparația dintre rezultatele sale și teoria mai veche a contrapunctului ar prezenta de aceea interes.

Conform obiceiului, Kirnberger începe cu o reprezentare acustică a materialului sonor și a intervalelor. După aceea urmează cîteva secțiuni în care tratează despre acorduri, indicînd diferite forme și răsturnări ale trisonurilor și ale acordurilor de patru sunete, dînd reguli cu privire la tratarea acestora. El menționează aici și întîrzierea disonantă : întrucît disonanțele folosite astfel pot fi omise, fără a se provoca erori sau confuzii, Kirnberger numește aceste forme drept disonanțe „neesențiale". Din contra însă, se numesc „esențiale" acele disonanțe care apar în acord, ca de pildă septima în acordul de patru sunete. Kirnberger relatează foarte amănunțit atît tratarea disonanțelor esențiale cît și a celor neesențiale, despre progresiile armonice și cadențe, despre modulația în tonalități înrudite și mai îndepărtate, despre salturi armonice și nearmonice (respectiv : consonante și disonante) în cadrul melodiilor — tratînd, în general, întreaga materie pe care o cuprinde de regulă știința armoniei, înainte de a ajunge — în capitolul 10 — la expunerea acelei probleme pe care o denumește contrapunctul simplu la două sau mai multe voci. Destul de curînd întîlnim la acest capitol o remarcă, care este extrem de semnificativă pentru Kirnberger ; el scrie : „Contrapunctul simplu poate fi la două, trei, patru sau mai multe voci. Cel mai bun lucru este de a începe cu cel la patru voci, căci este greu să scriem desăvîrșit la două sau la trei voci, pînă cînd nu stăpînim scriitura la patru voci. Întrucît armonia deplină este aceea la patru voci, și prin urmare în lucrările la două și trei voci, armonia va fi incompletă, nu se va putea aprecia cu siguranță ce anume trebuie omis ca armonie în diferitele cazuri ce se ivesc, decît după ce vom avea cunoștințe desăvîrșite în privința scriiturii la patru voci". Este o remarcă ce ne dezvăluie în mod practic, dintr-o singură trăsătură, întreaga transformare

ce se petrecuse *în decursul secolelor XVII și XVIII în domeniul artei polifonice*. Kirnberger nu mai pornește de la linie — așa cum o făcuseră înaintașii săi — ci de la acord ; și totuși, el urmărește realizarea polifoniei. Însă el are perfectă dreptate, căci polifonia către care năzuiește este muzica liniară fundamentată armonic a barocului tîrziu, a stilului lui Bach. Faptul că el rupe categoric cu procedeul de pînă atunci, care pornea de la scriitura la două voci, înmulțind în mod gradat numărul vocilor, și o pornește către un punct diametral opus ne dovedește consecvența și prospețimea sa ca spirit de observație. Chiar și motivele pe care le indică în sprijinul afirmațiilor sale, sînt extrem de semnificative : pentru el, acordul reprezintă elementul primar — iar intervalul poate fi înțeles numai ca parte din acord. Așa de pildă, terța reprezintă un trison incomplet, căruia îi lipsește fie fundamentala, fie cvinta ; cvinta „goală" este *goală* fiindcă îi lipsește terța intermediară, care ar transforma-o în trisonul perfect. Practic vorbind, de aici mai este doar un pas pînă la definiția lui Riemann, privind disonanța drept un simplu element străin al armoniei.

Kirnberger merge însă mai departe : descrie întîi scriitura la patru voci în specia „notă contra notă", apoi modul de scriitură la trei și — în fine — la două voci. Această din urmă scriitură este calificată de el, în lumina explicațiilor sale anterioare, ca fiind cea mai dificilă dintre scriituri, a cărei tehnică este imposibil de stăpînit fără cunoașterea amănunțită a scriiturii la patru voci. După aceea se tratează scriitura la cinci și la șase voci, trecînd apoi la contrapunctul „ornamentat" sau „pestriț". Sub această denumire se înțelege aceeași formă care purtase — la teoreticienii mai vechi ai contrapunctului — denumirea de *contrapunto diminuto* (respectiv, specia V la Fux), ea fiind împărțită, la Kirnberger în trei grupe. Prima din acestea cuprinde așa-numita figurație acordică — o tehnică ce fusese cu totul necunoscută teoriei din secolul XVI. Cea de-a doua grupă conține așa-numitele note de trecere, care pot fi regulate sau neregulate ; după cum le cunoaștem încă de la Fux și de la teoreticienii italieni, cele regulate se află pe timpul slab al măsurii și completează, de obicei, intervalul de terță care le însoțește, putînd însă — în contrast cu practica din timpul lui Palestrina — să fie introduse sau continuate prin salturi. Prin trecerea „neregulată", Kirnberger înțelege disonanța de trecere accentuată, care este denumită — cu o expresie modernă — disonanța de apogiatură. El se ocupă aici de o noțiune care, în contrast cu stilul palestrinian (unde astfel de disonanțe nu apar, sau cel puțin *nu* pe timpul evident accentuat al măsurii) caracterizează în mod semnificativ polifonia lui Bach. Acolo unde două sau mai multe voci realizează simultan note de trecere, iar mișcarea este vioaie și melodia accesibilă, se pot permite pînă la patru disonanțe imediat succesive. Cu toate acestea se procedează bine atunci cînd se lucrează cu oarecare prudență în asemenea cazuri. În acest procedeu (spune Kirnberger) este mai bine să dăm ascultare dirijorului Graun decît să ne alegem drept model pe Händel sau Joh. Seb. Bach., întrucît Graun scrie cu mai multă perspicacitate, realizînd cea mai deplină consonanță cu privire la partida vocală. Bach a avut în această privință

îndrăzneli mai mari decît oricare altul, din care cauză compoziţiile sale necesită o interpretare cu totul specială, strict adaptată manierei sale de scriitură, altfel, audiţia lucrărilor sale ar fi poate insuportabilă datorită caracterului lor dur. Acela care nu cunoaşte în mod desăvîrşit ştiinţa armoniei, să nu cuteze a cînta lucrările sale mai grele ; din contră însă, dacă se nimereşte maniera justă de interpretare, atunci chiar cea mai savantă fugă a sa va suna excelent. Kirnberger a intuit aici o latură specifică şi esenţială a tehnicii lui Bach, şi anume aceea că, în ciuda axării fundamentale liniare acordice, elementele se evidenţiază în anumite momente atît de viguros şi independent încît duritatea complexului armonic devine inteligibilă numai în raport cu logica conducerii vocilor. Cea de-a treia grupă tratată de Kirnberger, este aşa-numitul „mers inegal". Prin aceasta, el înţelege acel raport datorită căruia două voci, destinate iniţial unei mişcări concomitente de notă contra notă, sînt separate printr-o deplasare reciprocă — lucru din care rezultă un fel de sincope, de regulă în valori minime de note. Cu aceste explicaţii, Kirnberger îşi încheie prima parte a lucrării.

Partea a doua începe cu exprimarea privind armonizarea la patru voci a unui sopran dat. După aceea, Kirnberger consacră o secţiune diverselor moduri şi game, mai vechi şi mai noi. Capitolul al treilea este interesant în măsura în care tratează despre progresia melodică şi despre cîntarea „curgătoare". Kirnberger cercetează mai întîi cu ce sunet ar trebui să înceapă o melodie, pentru ca tonalitatea acesteia să poată fi cît mai curînd recunoscută. Cu privire la desfăşurarea ulterioară a melodiei, el remarcă faptul că orice melodie bună trebuie să aibe drept bază cîteva armonii corecte ; melodiile al cărui fundament armonic nu este sesizabil şi uşor accesibil nu ar putea fi curgătoare. În tot cazul, teoria lui Kirnberger este extrem de limitată în timp, în această privinţă, însă corespunde de minune cu întreaga-i concepţie de bază. El adaugă, cu prudenţă, că nu trebuie trasă concluzia contrară : nu orice melodie care se bazează pe un substrat armonic clar şi corect, ar trebui să fie şi reuşită pentru acest motiv. Remarcă apoi, că intervale mai mici, ca de exemplu secundele şi terţele, ar fi mai stimulatoare pentru desfăşurarea nestînjenită a melodiei decît sextele, septimele, octavele etc. De aceea, ultimele intervale urmează să fie întrebuinţate numai acolo unde dorim să obţinem un accent mai puternic, sau acolo unde vrem să părăsim mişcarea netedă din considerente de expresivitate. Dacă este cazul să exprimăm mînie sau bucurie, atunci salturile realizează cel mai bun efect ; din contră dacă este vorba de stări sufleteşti mai duioase, atunci mijlocul ideal de expresie îl constituie mişcarea treptată. Această din urmă formă de mişcare dusă la exagerare devine monotonă şi plictisitoare. Melodiile care se complac, pe perioade lungi, în limita tonalităţii lor, pot risca să devină fade ; în definitiv, între facil şi trivial nu este decît un lat de palmă. Pentru a preîntîmpina o asemenea monotonie, se recomandă introducerea pe alocuri a cîte unui sunet străin de tonalitate, mai cu seamă dacă deplasăm accentul principal al părţii tocmai pe acest sunet.

Se trece, rînd pe rînd, la întrebuințarea melodică a diferitelor intervale, fără o contribuție personală remarcabilă ; totul se încheie cu o privire rezumativă asupra efectelor emotive ale intervalelor, ceea ce coincide cu așa-numita teorie a efectelor din timpul iluminismului. Prima mărită suitoare, de pildă „înspăimîntată", în timp ce în coborîre ea redă „o mare tristețe". Septima micșorată sună „dureros", septima mică „grațios, trist, chiar și indecis", septima mare în sens de suitor este „violentă, furioasă, expresie a disperării". În sens coborîtor, septima micșorată este „tînguitoare", cea mică este „ușor înfricoșătoare" iar cea mare „extrem de înfricoșătoare" etc.

Secțiunea a patra a celei de-a doua cărți tratează despre măsură și ritm, aducînd ici și colo cîte ceva valcros și nou ; în fine, cele două secțiuni finale — extrem de voluminoase — se ocupă cu contrapunctul dublu.

În concluzie, se cuvine să spunem despre lucrarea lui Kirnberger că în ciuda conștiinciozității și a capacității autorului, ea nu reușește să degaje, decît în mică măsură, valoarea polifoniei pe care o cuprinde — arta inegalabilă a lui Bach. Punctele de vedere pe care se sprijină lucrarea lui Kirnberger se apropie, în multe privințe, de adevăr — și se presupune că *Bach,* care de altfel se pare că a apreciat metoda lui Fux [1], ar fi folosit, în instruirea *elevilor săi personali,* un procedeu care se aseamănă cu acela descris de Kirnberger. Mărturiile lui Kirnberger și ale lui Ph. Emanuel Bach confirmă presupunerea că marele Johann Sebastian își punea elevii să înceapă învățămîntul contrapunctic prin armonizarea de coraluri la patru voci — după ce aceștia parcurseseră în prealabil întreaga știință a armoniei. De pildă, Bach îl punea pe elevul său, Heinrich Nikolaus Gerber, să parcurgă mai întîi invențiunile și apoi unele suite precum și *Clavecinul bine temperat.* Mai tîrziu, el trecea la basul cifrat, punîndu-i lui Gerber problema de a prelucra la patru voci diverse basuri din compozițiile pentru vioară ale lui Albinoni. Un procedeu asemănător l-a folosit și la instruirea unui alt elev al său, Joh. Friedrich Agricola, căruia i-a predat mai întîi lecții practice de orgă și clavecin, spre a-l introduce apoi și în știința armoniei.

Stilul lui Bach nu mai este folosit în mod direct după Kirnberger. La sfîrșitul secolului XVIII și începutul veacului XIX, contrapunctiștii se sprijină mai cu seamă pe Fux — de exemplu Haydn îl instruia pe tînărul Beethoven după *Gradus ad Parnassum* — iar progresele propriu-zise ale teoriei muzicale constau într-o elaborare mai judicioasă și mai rafinată a științei armoniei, disciplină ce răzbise în mod decisiv încă de la *Traité de l'Harmonie [Tratatul de armonie]* al lui Rameau, din anul 1722. De fapt, o continuare a lucrării începute de Kirnberger apare de-abia prin *Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts [Tratatul de contrapunct simplu și dublu]* de Ernst Fridrich Richter, publicat în anul 1872. Însă în anul 1838, deci cu mult mai devreme, profesorul berlinez A. B. Marx expuse în volumul al doilea al tratatului său de compoziție formele contrapunctice prin prisma polifoniei lui Bach, ce-i drept pe baze largi. Este totuși curios faptul că renăscutul

---

[1] Ph. Spitta — *Joh. Seb. Bach,* vol. II, pag. 604-605.

interes pentru Bach — unul din meritele de căpetenie ale generației lui Mendelssohn-Bartholdy — nu cunoaște lucrări mai amănunțite cu privire la stilul lui Bach ; este posibil ca acest lucru să-și găsească explicația în rolul mai redus pe care-l juca polifonia severă în compozițiile romanticilor.

Pînă la un anumit punct, Richter folosește aceeași metodă ca și Kirnberger, prin aceea că presupune deplina stăpînire a științei armoniei din partea elevului, începînd, pe această bază, cu scriitura de notă contra notă la patru voci. Regula de bază afirmă că pot fi folosite toate acordurile — chiar și acordurile de septimă și răsturnările acestora. Richter folosește trei „specii" și se apropie astfel mai mult de Fux decît o făcuse Kirnberger. Prima din aceste specii este „nota contra notă" ; în cea de a doua se opun fiecărei note întregi din *cantus firmus* cîte două doimi. Pe timpul accentuat al măsurii sînt permise numai acorduri consonante sau disonante de întîrziere. Din contra, pe timpul neaccentuat pot surveni și disonanțe de trecere — însă numai în măsura în care ele sînt componente ale unui acord de septimă tratat în mod corect. În asemenea caz, ele pot fi introduse și conduse mai departe prin salturi, mai cu seamă dacă succesiunea este mai calmă din punct de vedere armonic. Întocmai ca și Fux, Richter opune și el — în specia III — fiecărei note întregi din *cantus firmus* cîte patru pătrimi. Sunetul inițial al fiecărei măsuri trebuie să aparțină unei alte armonii, însă în mod excepțional armonia diferită poate fi înlocuită și printr-o întîrziere bine plasată sau printr-o notă de schimb. În rest, se pot folosi pretutindeni note de trecere sau de schimb, dar totdeauna într-o succesiune treptată. În anumite circumstanțe, disonanțele care constituie părți componente ale unui acord de septimă pot fi tratate și în salturi. Celelalte specii ale lui Richter cuprind contrapunctul cu trei sau șase note față de fiecare notă din *cantus firmus*, fiind justificate în măsura în care i se poate reproșa lui Fux că ar fi neglijat — conformîndu-se practicii secolului XVI — măsura ternară ; este o lipsă pe care încearcă de-altfel s-o împlinească prelucrările ulterioare ale lui *Gradus*. In mod asemănător tratează Richter și contrapunctul la trei, și apoi la două voci. Ulterior urmează formele contrapunctice mai mari precum și contrapunctul dublu.

După aceleași principii este conceput și *Lehrbuch des Kontrapunkts [Tratatul de contrapunct]* îngrijit de S. Jadassohn în anul 1883. Atît lucrarea lui Richter cît și aceea a lui Jadassohn înseamnă ,de fapt, un regres față de Kirnberger, căci prin ele se parvine și mai greu la măreția stilului lui Bach decît prin lucrarea lui Kirnberger. La toate acestea se mai adaugă și faptul că acești autori sînt nesiguri în metoda lor, prin aceea că amestecă, o dată cu reglementarea unui contrapunct orientat pe armonie, anumite lucruri care aparțin metodicii stilului palestrinian. În consecință, rezultatul nu va mai fi, practic vorbind, nici armonie și nici contrapunct, ci un fel de produs hibrid, vag și lipsit de caracteristici pregnante.

Hugo Riemann urmează calea lui Richter și Jadassohn, cu al său *Lehrbuch des Kontrapunkts [Tratat de contrapunct]* apărut în

anul 1888 ; totuși, el are o concepție cu mult mai clară despre esența stilului lui Bach. Și pentru el, armonia constituia premisa conform căreia — după părerea sa — toate regulile de conducere a vocilor ale tratatelor de contrapunct de pînă atunci deveniseră de prisos. Căci — spunea el — și contrapunctul la două voci cunoaște exclusiv aceleași reguli care guvernează scriitura armonică la patru voci. Însă aceste principii trebuie să conducă în mod inconștient invențiunea melodică ; fantezia trebuie să se deprindă a se mișca în mod liber și fără reticențe în cadrul posibilităților ce ne stau la dispoziție. Este adevărat că mai tîrziu Riemann recunoaște totuși faptul că posibilitatea de elaborare armonică a unui *cantus firmus* ar fi de cele mai multe ori destul de restrînsă — deseori va fi posibilă doar o singură soluție care va trebui, prin urmare, găsită. După toate aparențele, Riemann este îngrijorat în acest punct de înlănțuirea prea strînsă a contrapunctului cu elementul armonic, și de aceea caută să deplaseze, pe cît posibil, senzațiile acordice înspre domeniul inconștientului. Concluzia pe care o ocolește Riemann este în schimb expusă cu curaj de către Stefan Krehl în micul său manual de *contrapunct* (1908). În această privință, Krehl remarcă faptul că elevul care trece de la studiul temeinic al armoniei la contrapunct este într-atît de obișnuit să lege melodia de armonie încît ar fi de-a dreptul obligat să conceapă sunetele ca fiind reprezentările anumitor acorduri. De aceea nu îi va fi prea greu să formeze o armonie din numai două sunete, respectiv să-și imagineze efectul sunetelor care îi lipsesc. Or, pentru a se realiza reprezentarea sau înlocuirea optimă a fiecărui acord în parte, fiecare melodie (sau *cantus firmus)* ce urmează a fi tratată, trebuie armonizată în prealabil la patru voci. În ce privește scriitura la două voci, este important să se aleagă acele sunete care reprezintă în modul cel mai adecvat și clar armonia, fiind totodată necesar să se țină seama și de cuvenitele considerente privind conducerea vocilor. Cu greu s-ar fi putut formula într-un mod mai evident fundamentarea armonică a contrapunctului !

Este însă demn de remarcat faptul că atît Riemann cît și Krehl, în ciuda unei astfel de atitudini pro-acordice, urmează aceeași cale ca și Fux, începînd deci cu contrapunctul la două voci, înmulțind în mod treptat numărul vocilor. Chiar și speciile sînt folosite de ei în forma de una, două, trei, patru și șase note față de fiecare notă din *cantus firmus.* Mai mult, la ambii se poate constata un fel de atavism : amîndoi utilizează așa-numitul contrapunct „ritmat", în care fiecare voce în parte își păstrează forma ei specială și complicată de mișcare, asemănătoare contrapunctului de dinainte de Fux. După lectura lucrărilor lui Riemann și Krehl, trebuie să-i dăm dreptate celui dintîi atunci cînd scrie — într-o cu totul altă ordine de idei — că teoria mai nouă a muzicii nu a reușit încă, în ciuda eforturilor făcute, să elucideze, fie chiar și într-o oarecare măsură, principiile polifoniei lui Bach.

O singură lucrare merită totuși a fi menționată în această privință, și anume cartea citată a lui Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts [Bazele contrapunctului liniar].* Această lucrare nu constituie un tratat de teorie în sensul propriu-zis al cuvîntului, ci este mai curînd

o lucrare de psihologie a stilului. Kurth posedă o rară înțelegere pentru generoasa îndrăzneală și vigoare a lui Bach, fiind în stare să rețină multe din aceste elemente în expunerea sa. Cu multă ușurință, el creează simboluri cu totul noi în descrierea muzicală, stimulînd totodată o elaborare mai intensă a problemelor melodiei. Însă în punctele ei esențiale, concepția sa istorică fundamentală nu este întru totul exactă, căci autorul îmbrățișează numai una din laturile stilului lui Bach, și anume cea liniară, omițînd evidenta fundamentare armonică a acesteia — sau încercînd chiar s-o nege. În tot cazul, o dată cu lucrările lui Kurth ne găsim la capătul acelei tendințe de teorie contrapunctică ce pornește de la Bach. Totuși nu aș dori să omit a menționa aici *Lehrbuch des Kontrapunkts [Tratatul de contrapunct]* al lui Ilmari Krohn (1927) de care dispunem actualmente, din păcate, doar în limba finlandeză; lucrarea lui Krohn vădește — în axarea ei pe Bach — o înțelegere proaspătă pentru factorul ritmic precum și o străduință remarcabilă în sensul dinamizării muzicale a exercițiilor. O poziție interesantă pare a ocupa și *Der lineare Satz [Scriitura liniară]* a lui H. Grabner. Această carte, — care a apărut în același timp cu prima ediție daneză a lucrării de față (1930) — se caracterizează, ca și aceasta, printr-o relevare energică a țelurilor liniare. După părerea mea însă, substratul stilistic al expunerii este prea nehotărît pentru a putea conferi regulilor plasticitatea și pregnanța necesare unui tratat.

„Direcția Palestrina" precum și dezvoltarea acesteia nu a consemnat însă nici un fel de progrese esențiale de la Fux încoace. Padre Martini, marele dascăl al contrapunctului din secolul XVIII, nu ne-a lăsat nici o lucrare cu adevărat didactică. Al său *Saggio fondamentale pratico di Contrappunto* (1774—1776) este mai degrabă o culegere de exemplificări ale polifoniei vocale clasice — ce-i drept, comentată foarte spiritual și interesant — decît un tratat propriu-zis de contrapunct. Însă majoritatea teoreticienilor din secolele XVIII și XIX se raliază lui Fux, fără a modifica în mod esențial învățătura sa. Pe o poziție aparte se situează aici cunoscutul *Cours de contrepoint [Curs de contrapunct]* al lui Cherubini, care-l urmează îndeaproape și sistematic pe Fux, cu abaterile întîmplătoare privind gustul mai modern pentru unele disonanțe pe timpul accentuat al măsurii. *Gradus* cunoaște o nouă viață prin revizuirea remarcabilă deja citată, a lui Heinrich Bellermann, apărută în anul 1862. Autorul a îmbogățit lucrarea cu o materie variată — mai cu seamă de natură istorică — privind notația, tonalitățile etc. Bellermann urmărește regulile lui Fux, omițînd și el — ca și urmașii săi Haller, Hohn și cum s-or mai fi numind aceștia — să stabilească pe bază de cercetări dacă aceste reguli ale lui Fux sînt cu adevărat și ale lui Palestrina [1].

---

[1] Aș dori să citez totuși lucrarea lui R. O. Morris — *Contrapuntal technique in the sixteenth century [Tehnica contrapunctică în secolul XVI]*, (Oxford 1922), deși nu este concepută pentru scopuri didactice. După apariția primei ediții a acestui tratat, au mai apărut și altele care urmează aceeași cale. S-ar putea menționa aici, în mod deosebit, *Sixteenth-Century Polyphony [Polifonia secolului XVI]*a lui A. T. Merritt (Cambridge, Mass, 1939).

Dacă privim, în mod rezumativ și retrospectiv, procesul de evoluție al contrapunctului, vom ajunge la concluzia că tot ceea ce au creat și au gîndit compozitorii și teoreticienii în decursul timpurilor schimbătoare, se poate raporta la două *idei fundamentale*. Prima din acestea a fost exprimată în modul cel mai clar de către Zarlino : *„l'Harmonia nasce dal cantare, che fanno insieme le parti delle cantilene"* (armonia ia naștere din cîntarea simultană a melodiilor). Cea de-a doua a fost formulată pentru prima oară, pe cît se pare, de către Rameau :*„La mélodie provient de l'harmonie"* (melodia provine din armonie). Din acestea se nasc cele două forme ale polifoniei, precum și disciplinele teoretice legate de acestea. Amîndouă sînt justificate, căci amîndouă au avut o valabilitate temporară în istoria muzicii.

Dacă vrem să considerăm totul din punct de vedere istoric-biologic, atunci fără îndoială că numai prima idee de bază este autentică ; s-a început cu melodia, găsindu-se de-abia ulterior calea către armonie. Și cu siguranță că aceasta este și calea pe care trebuie s-o urmeze oricine dorește să pătrundă mai adînc în substanța contrapunctului.

2. NOTAŢIA

Polifonia vocală clasică folosea — în afara cheilor astăzi de uz general, şi anume *cheia de sol* pe linia a doua („cheia de discant") şi *cea de fa* pe linia a patra („cheia de bas") — *şi cheia de do* — într-o măsură destul de mare — aceasta din urmă indicînd locul lui do_1 de pe portativ. Această cheie se putea pune pe oricare din cele cinci linii, însă era folosită

cel mai adesea pe linia întîi : („cheia de sopran")

ca şi pe linia a treia („cheia de alto")

sau pe linia a patra („cheia de tenor")

Mai rar se folosea cheia de do de pe linia a doua („cheia de mezzo-

sopran")

şi cu totul izolat o găsim pe linia a cincea („cheia de bariton"), întrucît aici se prefera de regulă cheia de *fa* de pe linia a treia, avînd aceeaşi

semnificaţie. = =

Acest mare disponibil de chei, ce caracteriza muzica veche în comparație cu cea nouă, avea drept scop *evitarea pe cît posibil a folosirii liniilor ajutătoare,* încît acestea riscau să facă partitura neclară și greu de urmărit. Se prefera de aceea alternarea cheilor, evitîndu-se în felul acesta situarea prea deasă a notelor în afara celor cinci linii. Faptul că aceste chei au ieșit, rînd pe rînd, din uz este foarte regretabil ; mai cu seamă se resimte în mod acut lipsa cheii de tenor, întrucît nici cheia de discant și nici cea de bas nu se pretează în mod real pentru poziția tenorului ; notarea tenorului în cheia de sol, cu o octavă mai sus decît sună, este și rămîne un paleativ neîndestulător. În genere, este recomandabil pentru muzician să fie familiarizat cu cheile de do, întrucît acestea îi deschid perspectivele unei sublime literaturi *a cappella.* În afară de aceasta, ele îi mai pot servi și în scopurile practice ale transpoziției.

În epoca polifoniei vocale se foloseau următoarele valori de note :

maxima (= opt note întregi)

longa (= patru note întregi)

brevis (= două note întregi)

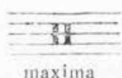
semibrevis (= o notă întreagă)
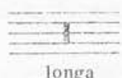
minima (= doime)

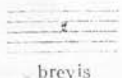
semiminima (= pătrime)

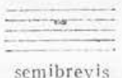
și *fusa* (= optime)

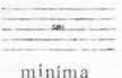
Acestor semne de notație le corespund — în mensura imperfectă (binară) care domina în timpul acela — următoarele pauze :

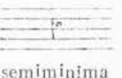

maxima


longa


brevis


semibrevis


minima


semiminima

În afara acestor note se foloseau unele așa-numite *ligaturi,* care indicau că respectivele note urmau să fie executate legate laolaltă și într-o singură respirație. Deși asemenea ligaturi nu vor fi folosite în exercițiile cuprinse în prezenta carte, fie totuși enumerate aici, pe scurt, principalele reguli de tratare a acestora — întrucît cunoașterea lor este nece-

[1] Pauze de optime nu se folosesc, în mod normal, în polifonia vocală a secolului XVI.

sară dacă dorim să ne ocupăm, din proprie inițiativă, de muzica contrapunctică din secolele XV și XVI [1].

Ligaturile se pot împărți în două grupe, și anume în *ligaturae rectae*, în care notele pătrate se scriu lipite unele de altele, de ex. și *ligaturae obliquae*, unde se contopesc pe o bară și anume astfel ca începutul și sfîrșitul aceleiași bare să indice ambele note reunite în ligatură, de ex.

Prima notă a fiecărei ligaturi se numește ***nota initialis***, ultima poartă numele de *nota finalis*, iar notele intermediare sînt denumite *notae mediae*.

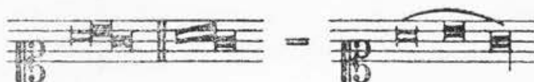
Dacă *nota initialis* nu este prevăzută cu o ***cauda*** (codiță) în jos, și dacă se află plasată mai sus decît nota următoare, atunci ea are valoarea unei *longa*, indiferent dacă ligatura este *recta* sau *obliqua* :



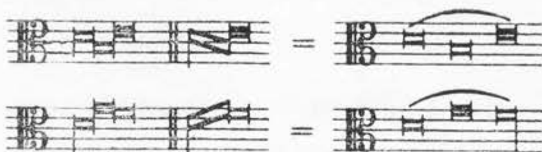
fiind deci, în ambele cazuri, egală :



Dacă *nota initialis* (tot fără cauda) se află plasată mai jos decît nota următoare, ea este considerată drept *brevis* (atît ca *recta* cît și ca *obliqua)* :

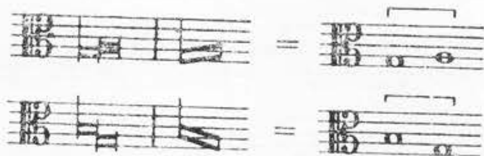


Dacă însă sunetul inițial este prevăzut, în partea-i stîngă, cu o linie în jos, atunci îl considerăm drept *brevis*, indiferent dacă ligatura este *recta* sau *obliqua*, ori dacă sunetul următor este situat mai sus sau mai jos :



[1] Explicații mai amănunțite asupra acestei probleme se găsesc la J a c o b s t h a l— *Die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts* [*Notația mensurală din secolele XII și XIII*] (Berlin 1871). H. B e l l e r m a n n—*Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts* — [*Notele mensurale și semnele de măsură din secolele XV și XVI*] (Berlin 1906) și J o h a n n e s W o l f—*Handbuch der Notationskunde* [*Manual de notație*], vol. I (Leipzig 1913); W. A p e l—*The notation of polyphonic Music 900—1600* [*Notația muzicii polifonice, 900—1600*] (Cambridge, Mass. 1942), etc.

Avînd o linie în sus pe partea-i stîngă *(ligatura cum opposita proprietate)*, atît sunetul inițial cît și cel următor vor fi considerate *semibrevis*, indiferent dacă ligatura este *recta* sau *obliqua* și cu totul independent de mișcare suitoare sau coborîtoare

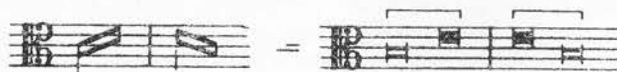


Însă aici intervine o altă regulă, conform căreia orice notă ținînd de ligatură și care poartă o *cauda* în sus pe partea-i dreaptă, se consideră ca *brevis*, în timp ce *cauda* în jos, tot pe partea dreaptă, îi conferă valoarea unei *longa*, ca de ex :

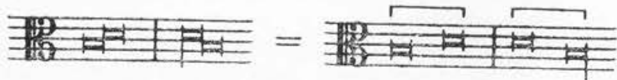


Toate *notae mediae*, deci toate notele aflătoare între sunetul inițial și cel final al unei ligaturi, sînt *brevis*, în cazul în care nu se transformă în *semibrevis* (fiind componente ale unei *ligatura cum opposita proprietate)* sau primesc valoarea de *longa* (printr-o *cauda* în jos, pe partea lor dreaptă).

Sunetul final al fiecărei *obliqua* contează drept *brevis :*



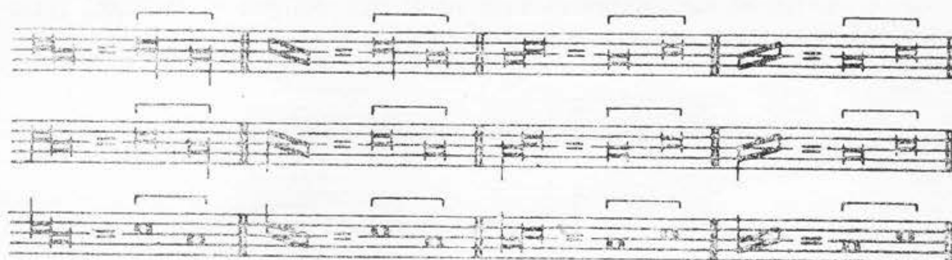
În *ligaturae rectae*, sunetul final este de asemenea *brevis*, atunci cînd este situat mai sus decît nota precedentă ; în cazul contrar, el este *longa :*



Întrebuințarea de *cauda* în ligaturi poate fi rezumată, pe scurt, în următoarele reguli :

1. Codița în jos, aflătoare în partea stîngă a notei, îi conferă acesteia valoarea unei *brevis*.
2. Codița în sus pe partea stîngă a notei o transformă pe aceasta ca și pe cea următoare în *semibrevis*.
3. Dacă nota poartă codița în jos, pe partea-i dreaptă, ea trece drept *longa*, în timp ce codița în sus, tot pe aceeași parte, îi conferă valoarea unei *brevis*.

Următorul tabel sinoptic ne redă cele mai uzuale ligaturi precum și rezolvarea acestora :



Ca și în muzica mai nouă, punctul înseamnă, și în secolul XVI, prelungirea notei cu jumătate din valoarea acesteia, în schimb, punctul dublu nu era folosit.

Ritmurile punctate puteau fi indicate și prin înnegrirea acelor note care — în mod normal — erau albe.

Cel mai des se folosea în acest caz următoarea notație :



3. MODURILE BISERICEȘTI

Muzica secolului XVI se bazează pe așa numitele moduri bisericești, respectiv acel sistem existent în domeniul muzicii occidentale încă de la nașterea bisericii romane, și care a dăinuit pînă în secolul XVII, cînd a început să se desăvîrșească tranziția, pregătită încă de mai multă vreme către sistemul nostru major-minor.

Cele mai vechi mărturii concrete privind existența modurilor bisericești, le găsim în cîntul gregorian, în acele străvechi melodii ale bisericii catolice care reprezintă, probabil, cea mai timpurie muzică cultă pe care a produs-o cultura noastră occidentală.

Desigur că nu trebuie să ne imaginăm că evoluția a fost inițiată printr-o convenție solemnă privind toate modurile pe care urmau să se axeze ulterior compozitorii melodiilor gregoriene. S-ar putea presupune la fel de bine că și limbile de circulație curentă s-au născut prin stabilirea unui alfabet. Ca și în toate celelalte domenii și în muzică, practica a precedat teoria ; tezaurul muzical al bisericii, în forma sa cea mai veche care se situează, cel puțin după consemnări nu mai depărtate de secolele IX — X, ne indică încă urme evidente că modurile bisericești nu-i erau proprii și că ele trebuie interpretate mai degrabă sub forma unor principii de organizare exterioare cu ajutorul cărora se căuta — pe cît era posibil — realizarea de omogenitate în noianul unui material care, pentru început, era destul de sălbăticit și rebel.

Acest principiu intitulat *Oktoechos* din teoria antică greacă a muzicii, se baza pe un sistem de opt moduri.

De fapt, inițial totul se limita doar la patru moduri, indicate prin denumirea grecească a cifrelor *protus* (primul), *deuterus* (al doilea), *tritus* (al treilea) *și tetrardus* (al patrulea). Ulterior, aceste patru moduri

au fost împărțite în cîte două forme, și anume : 1. una mai gravă, numită *plagală* (respectiv derivată) și 2, una mai acută *autentică* (originară). În ciuda ambitusului diferit (sunetul inițial al gamei plagale se află întotdeauna cu o cvartă mai jos decît acel corespunzător al gamei autentice), ambele moduri aveau totuși aceeași finală.

Acest sistem de opt moduri pare a fi existat deja pe timpul papei Grigore cel Mare — care a păstorit între anii 590 și 604, iar cîntul gregorian îi poartă numele. Încă de atunci, sistemul se prezenta în felul următor — păstrîndu-și înfățișarea cît timp a dăinuit :

Modul 1 *(protus autentic,* ulterior *doric)*



Modul 2 *(protus plagal,* ulterior *hipodoric)*



Modul 3 *(deuterus autentic,* ulterior *frigic)*



Modul 4 *(deuterus plagal,* ulterior *hipofrigic)*
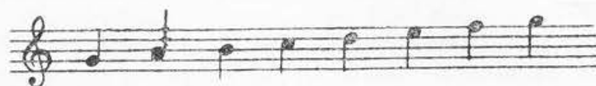


Modul 5 *(tritus autentic,* ulterior *lidic)*
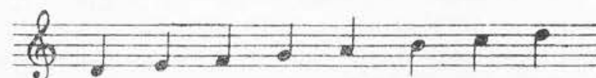


Modul 6 *(tritus plagal,* ulterior *hipolidic)*



Modul 7 *(tetrardus autentic,* ulterior *mixolidic)*



Modul 8 *(tetrardus plagal,* ulterior *hipomixolidic)*



Aceste opt moduri purtînd inițial doar indicația numerelor lor din cadrul sistemului, au obținut (se pare în secolele IX—X) nume împrumutate de la modurile antice grecești, însă folosite în chip diferit față de antichitate. Și anume, în timp ce în Evul mediu succesiunea doric—frigic—lidic—mixolidic reprezenta prin respectivele sunete inițiale o serie de patru trepte *suitoare* (pornind de la *re),* aceeași succesiune era indicată — în antichitate — printr-o serie *coborîtoare* (începînd cu *mi)* :

Antice — Medievale

Mixolidic

Lidic

Frigic — Doric

Doric — Frigic

Lidic

Mixolidic
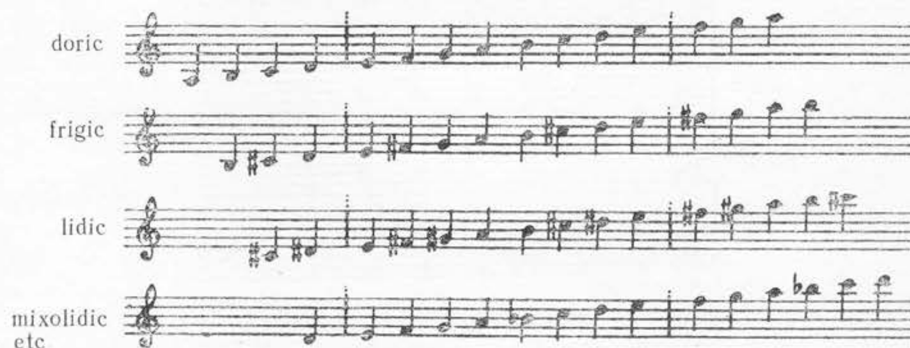
Totuși, un principiu poate fi desprins chiar în cadrul erorii ; cînd și în ce fel s-a strecurat eroarea, constituie o problemă nelămurită deocamdată. Unele elemente ne-ar îndreptăți să presupunem o confuzie ce

s-ar fi produs în secolele IX—X, preluare eronată — în modurile gregoriene— a denumirii fostelor „game transpozitorii" grecești [1]. Rămîne totuși deschisă întrebarea, dacă nu cumva confuzia ar fi avut loc mai devreme — și anume încă în Asia mică sau la Bizanț [2].

Însă simpla indicare a ambitusului modurilor bisericești nu ne spune mare lucru. Trebuie să ne dăm seama că *gama* și *modul* reprezintă două elemente cu totul diferite : căci modul este muzică vie, în timp ce gama nu este decît elementul neînsuflețit. După cum nu ne-am putea explica, de pildă, principiul jocului de șah prin simpla însușire a mișcărilor, *noțiunea* de mod se poate la fel de puțin *defini* printr-un element abstract și neînsuflețit cum este gama. Acestea trebuie interpretate ca simple rezervoare, din care un anume mod urmează să-și extragă sunetele de care are nevoie în anumite scopuri. Ne vom alege, spre exemplu, din grupa scara cromatică de 12 sunete (în care obișnuim să împărțim octava) acele sunete cu care lucrăm în tonalitățile noastre majore și minore. Precum spuneam, gama este o abstracție, în timp ce *tonalitatea* sau *modul* reprezintă ceva viu ; ca atare, acest din urmă element va fi greu sesizabil și, totodată, inepuizabil. El s-ar putea defini poate, în mod semnificativ, drept suma de impulsuri dinamice melodico-armonice, legate de anumite sunete și tinzînd, într-un fel deosebit de pregnant, spre un centru. Or, aici factorul decisiv și determinant al modului îl constituie, în primul rînd, felul în care anumite sunete sînt scoase în evidență iar altele sînt situate pe un plan secundar. Unele

---

[1] In afara modurilor propriu-zise (originale), grecii mai posedau un sistem de așa-numite game transpozitorii. Acestea erau formate prin transpunerea modurilor originale în cadrul octavei *mi — mi*, completîndu-se de așa manieră seriile de opt sunete născute pe această cale, încît să cuprindă forme mai largi — forme care sînt identice cu gamele noastre minore melodice pe o întindere de două octave:



După cum se poate vedea — doricul — frigicul — lidicul — mixolidicul este reprezentat de o succesiune de patru sunete treptate, întocmai ca în modurile bisericești, chiar dacă sunetul inițial nu este același.

[2] Peter Wagner — *Elemente des gregorianischen Gesanges* [*Elemente ale cîntului gregorian*], 1917, pag. 111.
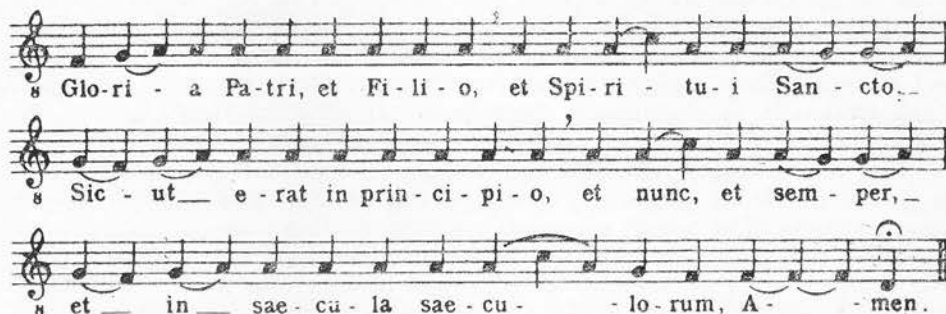
raporturi din cadrul muzicii gregoriene se pretează deosebit de bine la ilustrarea deosebirii dintre gamă și mod. De pildă, modurile 1 (doric) și 8 (hipomixolidic) au același ambitus, cuprins între *re* — *re* și aceleași sunete. Dacă se poate stabili cu ușurință în care din aceste două moduri se află melodia, acest lucru se datorește, printre altele și faptului că sunetele distincte la doric sînt *re* și *la*, iar la hipomixolidic — *sol* și *do*. Un alt exemplu, la fel de interesant, privind această contradicție dintre gamă și mod, se poate observa și la modul 2 (hipodoric). Este drept că gama acestui mod este cuprinsă între *la* — *la*; dar deși *si* este cel de al doilea sunet al gamei, modul îl evită aproape întotdeauna. Tot astfel și modul hipofrigic, a cărui gamă se întinde de fapt între *si* — *si*, cu toate acestea, la melodiile aflate în modul respectiv, sunetul *si* nu este practic, aproape niciodată folosit. Deci modul și gama nu sînt deloc identice. Dacă dorim să cunoaștem mai amănunțit modurile gregoriene, să nu ne oprim la sunete, luate ca scop în sine, ci să ne lămurim asupra principiilor melodice cărora li se supun. Iar lucrul cel mai important în acest sens îl reprezintă problema pilonilor de bază ai melodiilor și deci ai modurilor : tonica (pe care am putea-o numi eventual și „sunet de destindere") și dominanta (care poate fi definită drept „sunet de tensiune").

Este arhicunoscut faptul că aceste două noțiuni sînt indisolubil legate nu numai de cîntul gregorian, ci în general, de concepția noastră despre „mod". Atunci cînd auzim o melodie, sîntem înclinați să căutăm, printre sunetele-i mai grave, *centrul* — respectiv sunetul pe care melodia pare a se sprijini. Fără să vrem, vom acorda o atenție mai mică — în acest context — sunetelor mai acute. Cu siguranță că motivul trebuie căutat în faptul că asociem noțiunea de centru cu senzația de calm, de destindere, de odihnă. Și dacă ne apare de neconceput ca o melodie să poată încheia altfel decît pe tonică sau trisonul de tonică (la altfel de soluții am remarca lipsa sentimentului de „terminare"), lucrul se bazează în bună parte pe tradiția care, cu trecerea timpului a consacrat încheierea pe tonică în așa măsură încît aceasta devine un simbol care ne avertizează cu precizia nedezmințită a unui semnal convențional — că muzica s-a terminat în locul acela. La originea unei asemenea tradiții se află, fără îndoială, concepția care vede în muzică un fel de dezlănțuire de energii, pornind de la starea de repaus și revenind la repaus, motivînd în mod firesc încheierea compoziției abia prin această revenire. Dar noi asociem senzația de creștere a energiei cu o serie de sunete suitoare, precum asemenea sunete acute ne dau impresia mai pregnantă de tensiune ; este o stare de fapt care se bazează pe factori psihologici firești — să ne gîndim, printre altele, la relaxarea mușchilor vorbirii, care se face în mod normal la sfîrșitul unei fraze, ducînd cu sine, în mod cu totul mecanic, la o coborîre a vocii. Ca atare, este extrem de firesc și ușor explicabil faptul că *dominanta* — sunetul în jurul căruia se concentrează tensiunea melodică — se află *deasupra* tonicii, atît la modurile bisericești cît și în sistemul tonalităților majore și minore. Atît doar că modurile medievale se deosebesc de cele noi prin aceea că la acestea din urmă există un raport constant, în baza căruia dominanta este întot-

deauna cvinta superioară a fundamentalei, în timp ce în modurile bisericești există o oarecare libertate și o mai mare varietate în această privință.
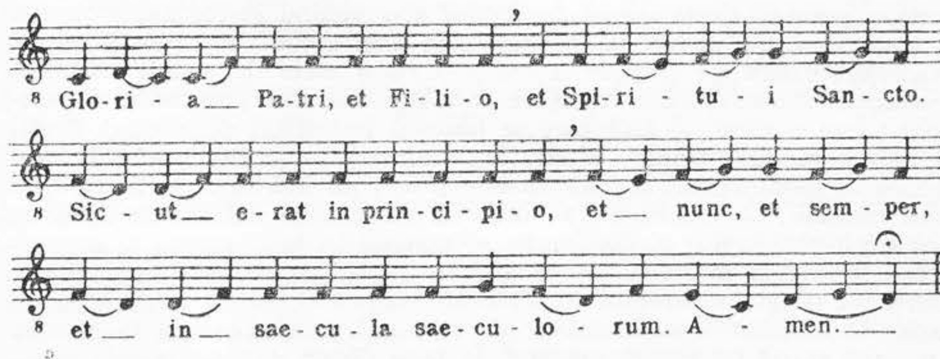
O impresie convingătoare a acestei stări de fapt ne-o redau melodiile psalmodiate (este vorba de o serie de scurte formule melodice gregoriene, în manieră de recitativ) și la care versetul de psalm aferent *introitusului* (prima secțiune a misei catolice) este executat cu doxologia. Întrucît acest cînt al *introitusului* apare în toate cele opt moduri gregoriene, și fiindcă toate versetele de psalm care urmează sînt obligate a prelua, firește, modul *introitusului* lor, vom avea cîte o astfel de intonație pentru fiecare mod în parte.

În modul 1, această intonație este următoarea (citată aici doar cu respectivul text al doxologiei) :



Sunetul final (care și în melodiile gregoriene, este identic cu tonica) va fi aici — precum se poate vedea — *re ;* sunetul pe care se axează melodia în starea ei „tensională" este însă *la,* dominanta modului 1. Ca atare, în cazul nostru distanța dintre tonică și dominantă este aceeași ca și în tonalitățile moderne : o cvintă.

Trecînd la modul 2, acest raport se modifică :



Ca și la modul 1, fundamentala este tot *re* (nota bene : modul plagal — după cum arătasem — are întotdeauna aceeași tonică ca și modul autentic). Însă dominanta nu mai este *la*, ci *fa*, iar distanța dintre tonică și dominantă este deci o terță.

La modul 3 :

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc et sem - per,

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

tonica este *mi* (secțiunea sfîrșește într-un fel neobișnuit — așa cum se întîmplă cîteodată la melodiile cu oarecare caracter de recitativ). Dominanta nu este *si*, după cum ne-am fi așteptat, ci *do*. Inițial dominanta era *si*, ulterior (probabil în jurul anului 1000) calitatea de dominantă a fost strămutată la *do* — pare-se pentru motivul că raportul disonant *si* — *fa* (cvintă micșorată, cvartă mărită) devenise supărător, interzicînd acceptarea, în poziția atît de importantă de dominantă, a unui sunet care se preta atît de ușor la un raport disonant.

În modul 4, tonica este *mi*, iar dominanta *la*. Inițial, *sol* era dominanta acestui mod ; însă ea a fost strămutată concomitent cu aceea a modului anterior :

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

13—86

Fa este tonica modului 5 (intonația încheie aici, nefiresc, pe *la*). Dominanta este *do*:

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San-cto,

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

La modul 6, fundamentala este *fa*, iar dominanta *la*.

Glo - ri - a Pa-tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San-cto.

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,

et in sae - cu - la sae - cu lo - rum. A men

Modul 7 are pe *sol* ca tonică, și pe *re* ca dominantă:

Glo - ri - a Pa-tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

Sic - ut e - rat in prin-ci - pi - o, et nunc, et, sem - per,

et in sae - cu - la sae - cu - lo-rum. A - men.

În modul 8, tonica este *sol,* iar dominanta *do.* Ca și la modul 3, dominanta inițială fusese *si,* suferind — în același timp și pentru aceleași motive ca și în cazul dominantei modului frigic — strămutarea pe *do* :

Glo-ri - a Pa-tri, et Fi - li - o, et Spi-ri - tu - i San - cto
Sic - ut e - rat in prin-ci - pi - o, et nunc, et sem - per.
et in sae - cu - la sae - cu - - lo - rum. A - men.

Prin urmare, raportul de tonică-dominantă este următorul :

Modul 1 T. D. — Modul 2 T. D. — Modul 3 T. D. — Modul 4 T. D.

Modul 5 T. D. — Modul 6 T. D. — Modul 7 T. D. — Modul 8 T. D.
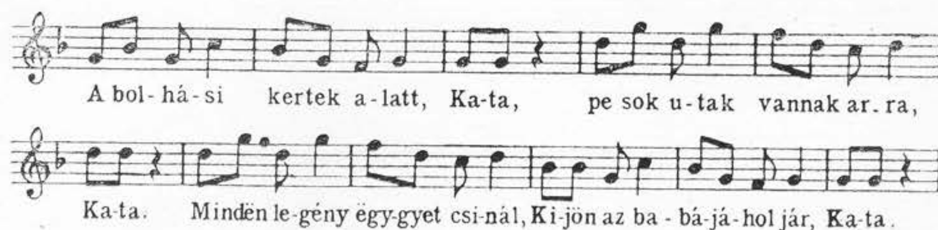
S-ar putea stabili următoarea regulă mnemotehnică — care trebuie luată exclusiv ca atare, neavînd nimic comun cu originea fenomenului : 1. În modurile autentice, dominanta se află situată cu o cvintă deasupra tonicii ; însă *si* va fi înlocuit prin *do.* 2. În modurile plagale, dominanta se află situată cu o terță sub dominanta modului autentic corespunzător ; și aici, *si* ca dominantă este înlocuit prin *do.*

În afară de raportul dintre tonică și dominantă, modurile gregoriene se caracterizează și prin *interferența unui oarecare simț muzical „pentatonic“.* Prin muzică „pentatonică“ înțelegem, în general, stilul muzical aferent gamei pentatonice — gama din cinci tonuri. Această serie de
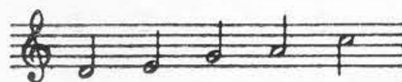
sunete, specifică muzicii primitive, pare a evita — în formele ei cele mai răspîndite — semitonul ; și aceasta în mod conștient. Seria apare sub două forme, iar fiecare din ele poate folosi, după plac, oricare din cele cinci sunete ale ei drept sunet de bază :



După această gamă putem identifica limbajul sonor al popoarelor exotice, și mai cu seamă muzica Asiei de Sud-est. Dar și muzica populară europeană, de pildă cea scoțiană și — dacă ne referim la folclorul contemporan — cea maghiară și ruso-tătară, sînt vădit influențate de această ciudată concepție muzicală. S-ar putea da ca exemplificare, următorul cîntec maghiar [1] :



Această melodie este de o strictețe pentatonică rar întîlnită ; întregul ei material sonor este format din :



Fără a fi pentatonic în adevăratul sens al noțiunii, cîntul gregorian este însă puternic îmbibat cu simț pentatonic. Fondul originar al modurilor bisericești „monodice", respectiv *pentatonia,* nu poate fi dezmințit. Chiar și în cîntecele populare ale Evului mediu, vom găsi urmele unei conduceri viguroase și pure a vocilor în maniera acestei concepții muzicale [2].

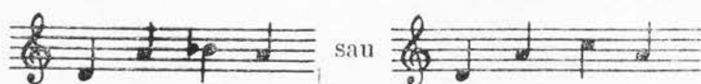
---

[1] Zoltan Kodály — *A Magyar Népzene* [*Muzica populară maghiară*] (Budapest, 1937, pag. 32).
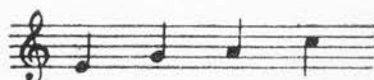
[2] Și în muzica modernă se poate observa o oarecare înclinație spre pentatonie. Istoria universală a muzicii s-ar putea scrie de fapt (și pe drept cuvînt) sub titlul de „istorie a sensibilei" — respectiv : cum se găsea, inițial, un atare efect în anumite moduri gregoriene, apoi cum acesta a fost mai întîi ocolit pentru a fi din ce în ce mai apreciat, ajungînd a fi introdus chiar și în moduri în care nu fusese nici cînd. Cum efectul a luat o formă decisă în cadrul clauzei de sonoritate dominantă majoră-tonică, o dată cu trecerea spre polifonie, ducînd în final la întregul cromatism wagnerian și post-wagnerian.

În muzica noastră contemporană, asemenea inflexiuni pentatonice pot fi percepute cu toată claritatea și independent unele de altele, ca de pildă în muzica modernă franceză, rusă și maghiară precum și la compozitori nordici ca Sibelius și mai ales Carl Nielsen. Asemănarea de stil care reiese în felul acesta, între muzica veche și cea nouă, se bazează însă în prea mică măsură pe vreo legătură directă. Starea reală de fapt este probabil aceea că dezvoltarea a atins un punct oarecare în care se separă istoricește vorbind două tendințe, și anume : una către acordul de septimă de dominantă iar cealaltă în sens opus, extrem de caracteristică pentru muzica modernă. Aceasta din urmă reprezintă — indiferent dacă privim lucrurile prin prisma pentatoniei sau a atonalismului — o reacție extrem de firească față de accentuarea excesivă a cadenței, uzuală în decursul secolelor XVIII și XIX.

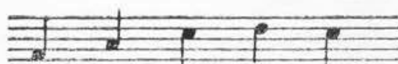
Deși caracteristicile modurilor bisericești constau, în primul rînd, în raportul de tonică și dominantă, corelat cu o oarecare aversiune pentru mersul semitonal (evitîndu-se pe cît posibil *mi* — *fa* și *si* — *do)* se pot însă constata și motive melodice specifice, care sînt atît de caracteristice încît posedă aproape o vigoare determinantă de mod. De pildă, găsim în modul 1 următoarea inflexiune caracteristică :
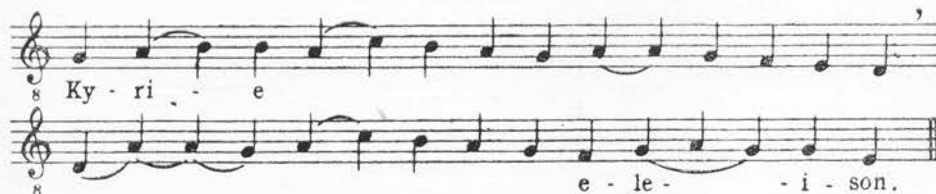


Formula următoare constituie o particularitate specifică a modului 3:



în timp ce modul 5 folosește cu predilecție :
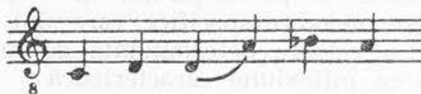


În cadrul acestor formule (ca de altfel și în numeroase altele asupra cărora nu putem insista aici) tonica are de obicei un efect atît de vădit și decisiv încît modul se poate stabili cu ușurință, sunetul final nemaiconstituind deci un element de surpriză. Se întîmplă, cîteodată, ca în melodiile gregoriene sunetul final să se afle într-un raport arbitrar față de formele tipice. De exemplu, auzind alcătuirea specifică modului 1, sîntem imediat tentați să punem de acord audiția cu modul respectiv — și, de regulă, sunetul final va fi *re*. Dar uneori sîntem decepționați, și aș dori să citez aici melodia de *kyrie Fons bonitatis ;* ea se află în modul 3, avînd deci pe *mi* ca tonică. Începutul este următorul :



După cum se poate observa, formula *re la do* joacă aici un rol pregnant, și ca atare ne-am aștepta — în mod firesc — ca melodia să sfîrșească cu *re ;* însă, în ciuda așteptărilor, ea se încheie pe *mi.* Un alt caz interesant ni-l prezintă *Ofertoriul Invocavit,* care — deși fiind în

modul 6 (și avînd deci pe *fa* ca tonică) — începe totuși într-o manieră pur dorică :
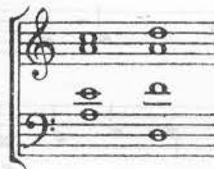


și sfîrșește, ce-i drept, corect, după tipicul modului 6.

Deseori găsim în melodiile gregoriene cazuri ca acestea, sau altele asemănătoare, iar faptul ne duce la concluzia că a fost necesară o lungă evoluție pentru ca tonica să-și impună dominația pînă la ultimele consecințe.

O dată cu trecerea de la monodia gregoriană la polifonia Evului mediu, se desăvîrșește treptat și o cotitură decisivă în istoricul modurilor bisericești. Aparent, modurile gregoriene (pe care le-am putea defini drept o sumă de proprietăți melodice) se transformă — din punct de vedere al formei — într-o artă nouă ; însă, pe de altă parte, ele sînt din ce în ce mai mult supuse cerințelor punctului de vedere opus, respectiv ale armoniei. Ea le va sili să se supună, iar modurile vor sfîrși în ființa formelor bazate, în esență, pe acorduri majore și minore ; modurile bisericești „polifonice" formează tranziția dintre modurile gregoriene și sistemul major-minor. Dar cu toate că considerentele armonice au de-acum un rol precumpănitor, concepția melodică este totuși mereu sesizabilă ; ca atare, o definire a acestor moduri „polifonice" nu poate fi realizată decît ținînd seama deopotrivă de factorii armonici ca și de cei melodici.
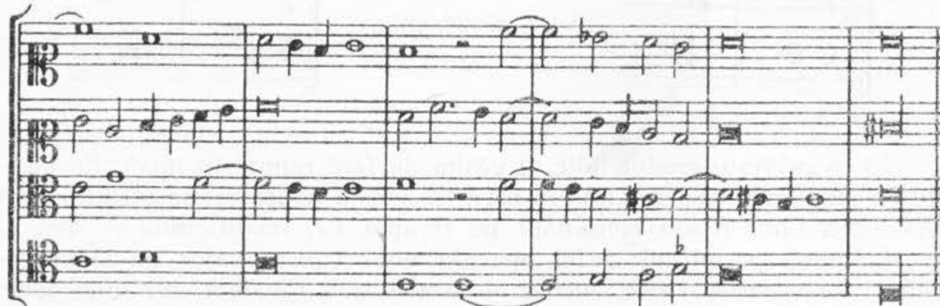
Modificarea esențială care se petrece o dată cu tranziția spre polifonie a modurilor bisericești, se bazează pe *introducerea formulei de încheiere cu sensibilă* (mersul semitonal între treptele VII și VIII) în mai toate modurile[1]. Deși modurile gregoriene cunoșteau doar *bemolul* ca semn de alterare (și despre a cărui folosire vom vorbi mai pe larg ulterior), unele dintre ele (5 și 6) posedau totuși relația de semiton sub fundamentală, și ca atare și posibilitatea de a folosi formule de încheiere cu sensibilă. Însă de-abia o dată cu polifonia se va statornici și înțelegerea pentru un astfel de efect (pe care-l numim cadența perfectă) ; se intuia acum că anumite formule cadențiale, ca de pildă următoarea :



[1] Trebuie menționată aici și o altă modificare importantă și anume aceea că dominanta melodică — care se afla, în cadrul diverselor moduri gregoriene, într-un raport intervalic variabil față de tonică — se află situată acuma, *în toate cazurile, pe treapta V* a gamei (în raport cu tonica).

nu erau convingătoare. Dimpotrivă, prin alterarea suitoare a terței trisonului de *la minor* se realiza o încheiere infinit mai viguroasă și convingătoare. Ca atare, folosirea terței mari în trisonurile de dominantă a devenit foarte repede regula generală, și chiar în moduri la care respectivul sunet nu figura inițial ; în acest scop, s-au introdus diferite alterări cromatice, cu totul străine modurilor gregoriene. După cum arătasem, în modul doric, *do* a fost transformat în *do diez,* iar în cel mixolidic, *fa* în *fa diez.* În ce privește modul eolic (asupra căruia vom mai reveni), treapta VII a fost urcată de la *sol* la *sol diez.* În modul frigic, însă, a fost menținut *re,* folosindu-se *re diez* doar în cazuri cu totul excepționale. La toate acestea se adaugă și faptul că nu se prea obișnuia folosirea trisonurilor de tonică cu terță mică în chip de acorduri finale (preferîndu-se chiar, de cele mai multe ori, omiterea terței în astfel de acorduri). Acest lucru a dus la alterarea lui *fa* din doric în *fa diez,* în vreme ce în frigic, *sol* a fost modificat în *sol diez, iar* în eolic, *do* în *do diez.* În fine, se prefera deseori în toate modurile — conform practicii cîntului gregorian — *si bemol* în loc de *si,* în sens coborîtor, sau în cazul formulelor care aveau pe *si* ca punct de revenire ; dacă mersul melodiei continua spre *do,* atunci *si* nu era alterat. Tot astfel, se prefera *si bemol* în locurile unde se cerea evitarea unor intervale disonante, ca de pildă *fa — si.* Dacă *fa* prezenta o tendință către *sol,* atunci *fa* devenea deseori *fa diez.* Pentru înțelegerea acestor *alterări cromatice* — precum și a modurilor bisericești, în general — reproducem aici cîteva formule cadențiale. Și le vom menționa exclusiv în modurile autentice, întrucît deosebirea dintre modurile plagale și cele autentice nu produce nici un fel de schimbări esențiale ca fel de tratare în scriitura polifonică — și aceasta în ciuda faptului că teoreticienii continuă să mențină o astfel de diferențiere.
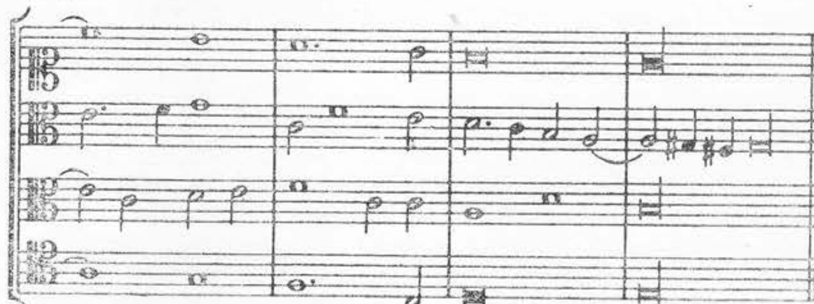
Încheierea motetului *Adoramus te, Christe* de Palestrina
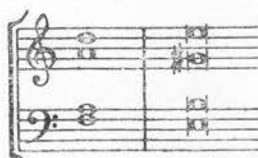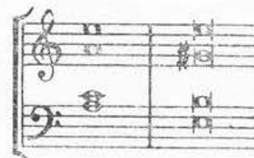


În antepenultima măsură a vocii superioare, vom remarca bemolul înaintea lui *si* ; fără îndoială că Palestrina l-a pus acolo datorită mersului coborîtor. În cadrul aceleiași măsuri, editorul a prevăzut de asemenea un bemol, deasupra ultimei note a basului. Într-adevăr, o regulă

unanim recunoscută cerea ca broderia la secunda superioară să fie efectuată, pe cît posibil, printr-o secundă mică. Regula aceasta era într-atît de încetățenită încît deseori compozitorii nici nu mai consemnau bemolul, presupunînd executarea automată a acestuia de către cîntăreți. La tenor apare în antepenultima și penultima măsură — o alterare a treptei VII, *do* — *do diez,* iar în ultima măsură o alterare a lui *fa* la altist spre a se realiza o terță mare în cadrul acordului final.

Din motetul *Domine, non sum dignus* de Ludovico Victoria.



Observăm că în modul acesta, folosirea bemolului este mai rară decît în modul frigic, așa-zis „omofonic", unde bemolul apare în mod frecvent. Terța acordului final este mare, impunînd ca atare și alterarea lui *fa* — altfel s-ar crea o secundă mărită. În afară de aceasta, mai găsim în frigic deseori următoarea formulă finală :
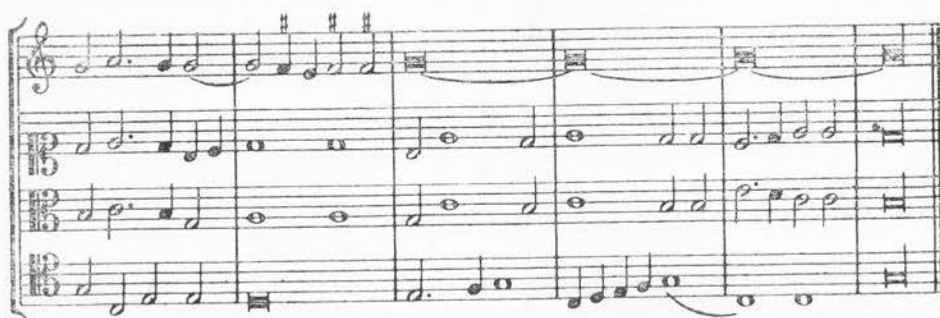

sau, mai des chiar...


În ce privește modul lidic, îl găsim de fapt numai în modurile bisericești omofone ; căci în clipa în care trecem la polifonie, se resimte prea tare lipsa unui trison consonant pe treapta IV, modificîndu-se deci *si* în *si bemol,* permițînd astfel apariția unui trison major pe subdominantă. Cu această ocazie, modul se transformă totodată într-unul ionic pe *fa* (respectiv într-o tonalitate *do* major cu un bemol la armură). Este extrem de semnificativ faptul că Palestrina cadențează pe *la* în modul 5, atunci cînd prelucrează *Magnificat (Canticum Mariae V, Evanghelia după Luca* 1, 46—55 care întrebuințează cele opt moduri bisericești bazate pe octoih), — ceea ce corespunde prescripției gregoriene,

în care *la* este sunetul final ; de asemenea, el consemnează bemolul în modul 6, evitînd deci, şi aici, specificul lidic.
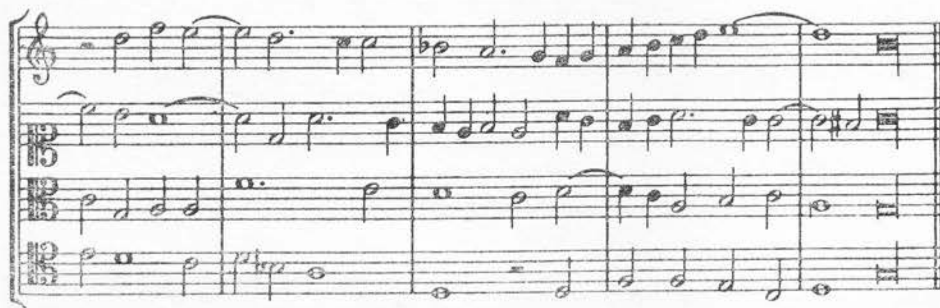
Din motetul *Lapidabant Stephanum* de Palestrina.

mixolidic



Palestrina foloseşte aici întîi o cadenţă perfectă (măs. 2—3) căreia îi urmează o cadenţă IV—I („plagală" după cum era numită în secolul trecut). Această formă de cadenţare este de altfel foarte agreată în toate modurile.

Este bătătoare la ochi deasa folosire a bemolului în mixolidic, datorită căruia se creează o atmosferă incertă, ceva între major şi minor — ca de pildă în măsurile finale din *Benedictus*, misa *Dies sanctificatus* de Palestrina :



Datorită contopirii autenticului cu plagalul, modurile bisericeşti suferă o pierdere cantitativă care se compensează, în polifonie, prin apariţia a două moduri noi, neprevăzute în teoria gregoriană oficială — şi anume modurile *eolic* şi *ionic*. Deşi aceste două moduri erau de mult folosite de către practicieni, ele nu sînt recunoscute teoretic decît abia în secolul XVI. Primul care militează pentru cooptarea lor în familia legitimă a modurilor este elveţianul Glareanus, care publică, la 1547, celebra sa lucrare *Dodecachordon,* afirmînd că teoreticienii trebuie

să conteze pe 12 moduri și nu numai pe 8, cum se făcea pînă atunci ; și anume, Glareanus adaugă celor opt moduri gregoriene următoarele patru :

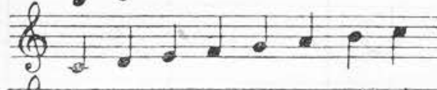
modul 9 : eolic
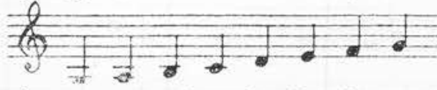


modul 10 : hipoeolic



modul 11 : ionic
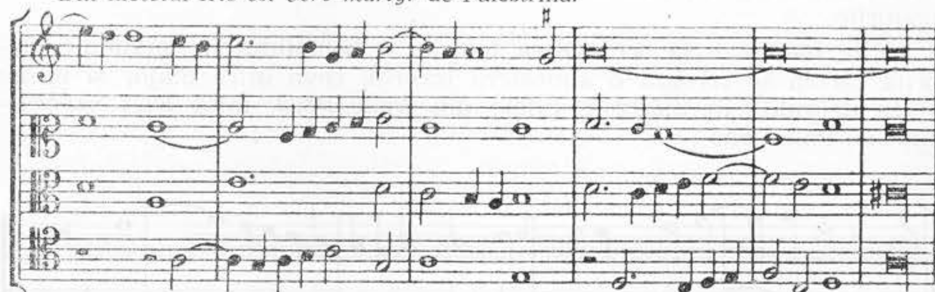


modul 12 : hipoionic
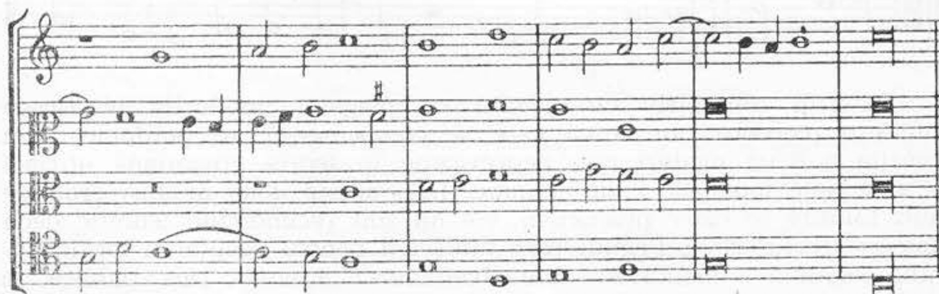


Aceste moduri, ale căror forme autentice și plagale corespund pe deplin practicii, joacă un rol de seamă în polifonia secolului XVI ; mai mult chiar : prin transformarea lor în major și minor (cu care se asemănaseră încă de la bun început), ele îndepărtează din ce în ce mai mult fostele moduri. Iată un exemplu de cadențare eolică :

Din motetul *Hic est vere martyr* de Palestrina.
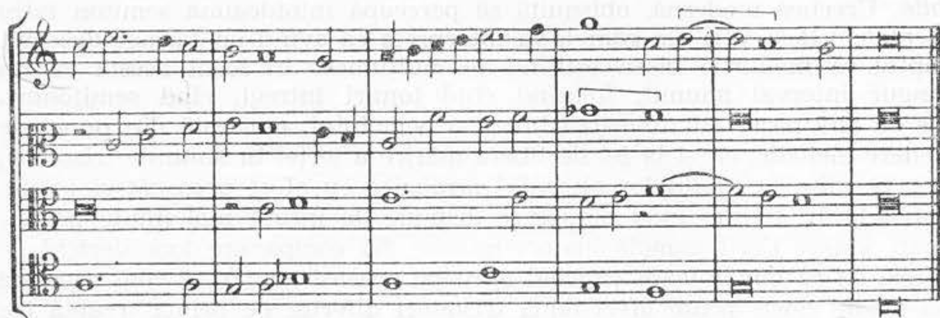


Bemolul poate fi notat la armură în eolic, însă este aici cu mult mai puțin necesar ca, de pildă, în modul doric.

Din misa *Ave Regina coelorum* de Palestrina.
ionic
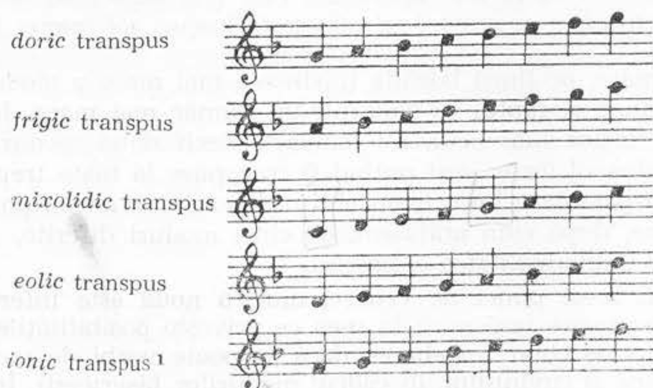


Modul ionic folosește bemolul într-un chip mai cuprinzător și mai caracteristic, ca spre exemplu în pasajul următor (din misa anterior citată).



Rezumînd cele arătate, rezultă că polifonia secolului XVI folosea numai *cinci moduri* (precum arătasem, lidicul se transformase în ionic) :

doric
frigic
mixolidic
eolic
ionic

Aceste moduri inițiale puteau fi transpuse la cvarta superioară prin consemnarea unui bemol (care era de altfel singurul accident la armură, folosit în mod uzual) ; se obțineau astfel următoarele game :



Aceste transpuneri erau extrem de mult folosite în secolul XVI cu scopul de a situa compozițiile într-un ambitus mai favorabil și cantabil din punct de vedere sonor.

[1] Trebuie remarcat că *mi bemol* din modurile transpuse corespunde cu *si bemol* din cele netranspuse; este drept că acest *mi bemol* este folosit de regulă numai alături de *si bemol* avînd alterația la armură, deci nu în gamele netranspuse.

Dacă vrem să ne dăm seama în ce anume consta *deosebirea esențială dintre modurile „polifonice“ bisericești și cele majore-minore,* atunci trebuie să ne adresăm, în primul rînd, problemei pe care o ridică *sensibila.* Urechea modernă, obișnuită să perceapă întotdeauna semiton între treptele VII și VIII ale gamei, va interpreta ca avînd un farmec deosebit faptul că modurile bisericești nu se mulțumesc în locul acesta cu un singur interval anumit, folosind cînd tonuri întregi, cînd semitonuri. Pe de altă parte atît folosirea liberă a bemolului, motivată din punct de vedere melodic, cît și la fel de libera mărire a terței în anumite trisonuri, vor permite la rîndul lor alternări armonice cu efect proaspăt și inedit. Într-adevăr, fiecare mod bisericesc dispune de infinit mai multe posibilități sonore decît gamele majore-minore. Să comparăm doar *doricul* de pildă, cu *re minor* (care cuprind aproape aceeași gamă), și vom constata că modul doric poate oferi două trisonuri diferite pe prima treaptă *(re major, re minor),* în timp ce *re minor* dispune doar de unul singur. Tot astfel și pe treapta II, modul dispune de două alternative, etc.

					1)									
doric	I	I	II	II°	III	~~III~~	IV	IV	V	V	VI	VI°	VII	VII°
re minor	I			II°		~~III~~		IV		V	VI			VII°

Precum se poate vedea, dispunem în doric nu mai puțin de șase trisonuri perfecte — ca forme sonore din cele mai valoroase — străine de *re* minor, și anume : *re* major, *mi* minor, *fa* major, *sol* major, *la* minor și *do* major.

Prin urmare, pe lîngă bogăția intrinsecă mai mare a modurilor bisericești se adaugă și faptul că sînt într-un număr mai mare. Într-adevăr, în timp ce muzica mai nouă nu cunoaște decît două moduri respectiv majorul și minorul (care, deși putînd fi transpuse la toate treptele gamei cromatice, își păstrează însă, invariabil ordinea intervalică), polifonia mai veche dispune, după cum arătasem, de cinci moduri diferite, fiecare din acestea avînd individualitatea ei precisă.

Dacă din acest punct de vedere, muzica nouă este inferioară celei vechi, ea o depășește însă mult în ceea ce privește posibilitățile de modulare. Ne-am pune chiar întrebarea dacă se poate vorbi de modulație, în adevăratul sens al cuvîntului, în cadrul modurilor bisericești. În tot cazul, semnul de alterare la armură este aici cu totul necunoscut (pentru simplul motiv că nu se trece niciodată de la un mod transpus la unul netranspus, sau viceversa) ; tot astfel, modurile bisericești nu cunosc nici contrastul conștient realizat printr-o atare transpunere — or, tocmai acesta constituie unul din efectele cele mai esențiale ale muzicii noi.

---

[1] Trisonurile micșorate și mărite pot fi folosite doar ca acorduri de sextă în stilul palestrinian. Asupra acestui subiect vom mai reveni.

Ce-i drept, se poate observa — și la moduri — o oarecare străduință către alternare. Respectiv, apariția aceleiași formule cadențiale ar fi creat, firește, un efect obositor și neartistic — ca atare s-a avut în vedere folosirea de cadențe cît mai felurite cu putință. Însă asemenea procedee ar echivala doar cu așa-numitele „evitări" (după cum este denumită această străduință în muzica mai nouă), respectiv înviorarea senzației de mod prin mici incursiuni pe tărîmul altor moduri ; dar este vorba de fenomene fără nici un fel de influență decisivă și care nu atrag după sine nici un fel de modulație veritabilă (respectiv, o deplasare a ponderii tonicii spre alte acorduri).

Fiecare mod bisericesc „polifonic" (ca și cele „omofonice" de altfel) își vădește, în felul său specific, înclinația spre astfel de evitări. În principiu, se poate cadența pe orice treaptă a gamei împrumutîndu-se în acest scop accidenții tradiționali, respectiv armurile ; or, tocmai preferințele sau remedierile reprezintă specificul propriu al fiecărui mod în parte. De pildă, doricul încheie de preferință la dominantă, cu excepția tonicii, adică : (*la* = V sau V, I). La rîndul ei, subdominanta joacă un rol relativ modest în acest mod ; se preferă încheieri pe treapta III *fa* (mod mediant). Încheierea pe *do* (ionic) este mai puțin folosită în timp ce pe *mi* (frigic) contează ca raritate.

În frigic se preferă, după *mi*, sunetul cadențial *la* (eolic) ; dar foarte agreate sînt și formele cadențiale pe *sol* (mixolidic). Concomitent însă, se folosesc și încheieri pe *re* (doric — cu sau fără *fa diez)* și pe *do* (ionic) ; foarte rar se cadențează pe *fa*. În modul mixolidic, sunetele cadențiale preferate sînt — după *sol* — *re* (doric — cu sau fără *fa diez*) și *do* (ionic) ; *la* este mai puțin uzual, iar *fa* și *mi* se folosesc destul de rar.

După toate aparențele, eolicul preferă ca sunet cadențial subdominanta *re* (doric) în locul dominantei *mi* (de altfel încheierile pe *mi* joacă un rol surprinzător de neînsemnat). În afară de aceasta se mai folosește *do, sol* și *fa*. În fine, modul ionic are — ca ordine de preferință — pe *do* precum și dominanta *sol ;* sînt prezente de asemenea *la* și *re* în timp ce *mi* și *fa* apar mai rar.

	Cadențe uzuale	Cadențe mai puțin folosite	Cadențe rare
Doric	re, la, fa	sol, do	mi
Frigic	mi, la, sol	re, do	fa
Mixolidic	sol, re, do	la	fa, mi
Eolic	la, re, do	sol, fa	mi
Ionic	do, sol, la	re	fa, mi

Din cele de mai sus rezultă că modurile bisericești „polifonice" nu urmează, în ceea ce privește raporturile lor de înrudire, nici muzica gregoriană, și nici sistemul major-minor — ele își au uzanța lor specifică. Ne-am aștepta, spre exemplu, ca *do* — care este dominanta modului frigic gregorian — să joace un rol cadențial de seamă și în modul frigic polifonic ; observăm însă, din contra, că aici se preferă *la*. Pe de altă parte, analizînd modurile din punctul de vedere al sistemului tonal major-

minor, ne-am aştepta ca pilonii de bază ai armoniei să fie tonica, dominanta, subdominanta şi tonalitatea paralelă ; însă şi de data aceasta vom fi decepţionaţi. Căci de pildă în modurile doric şi ionic, subdominanta este departe de a avea importanţa cuvenită, în timp ce în frigic este eliminată dominanta iar în mixolidic, modul mediant.

Se poate constata, ca *regulă principală* pentru toate modurile bisericeşti, că sunetul cadenţial cel mai important — în afară de tonică — este dominanta (respectiv, cvinta superioară a tonicii). Numai acolo unde acordul de dominantă ar trebui să se afle situat pe *si* (sunet care se elimină din capul locului, datorită absenţei unei cvinte utilizabile, consonante), subdominanta este aceea care se impune ca înlocuitor. În restul cazurilor însă, aceasta din urmă are un rol cu totul minor în comparaţie cu modurile noi ; însă poziţia „modului paralel" este de regulă foarte importantă.

Putem conchide, pe scurt, ca o caracteristică a modurilor bisericeşti faptul că sînt mai bogate ca posibilităţi, mai puţin consecvente decît modurile moderne. Iar această inconsecvenţă — pe care o întîlnim aici ca şi în atîtea alte domenii ale muzicii medievale — noi, oamenii de astăzi, o resimţim ca un farmec deosebit, ca expresie a unei naturaleţe aspectuoase şi inconştiente, ca un sentiment muzical ingenuu şi nestăvilit, ca un contrast binefăcător faţă de schematismul pedant şi precis, deseori lipsit de farmec al timpurilor de mai tîrziu.

4. MELODIA

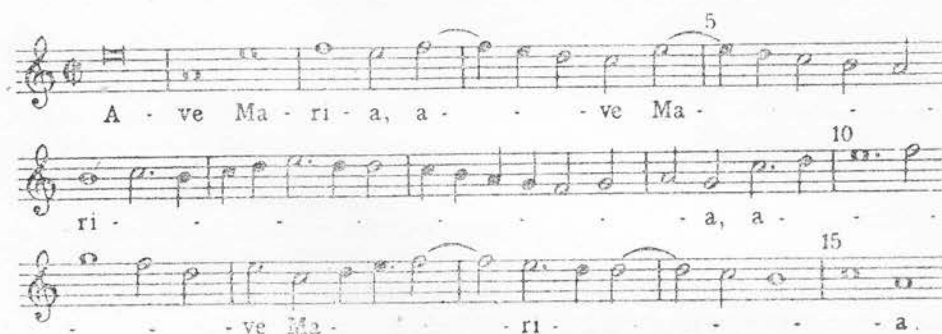
Polifonia stilului palestrinian constă, în esență, din linii melodice simultane ; baza ei o formează, deci, melodiile.

Aceste melodii se deosebesc în multe privințe de conceptul, asociat în timpurile mai recente (respectiv secolele XVIII și XIX) cuvîntului melodie. În primul rînd, tratarea lor intervalică este cu mult mai simplă și mai severă — ea evită orice cromatism, precum și orice salt disonant. Pe de altă parte însă, poziția lor față de elementul ritmic și metric este mai puțin unilaterală. În contrast cu ritmica poetică strînsă a secolelor XVIII și XIX (mai cu seamă la clasicismul vienez), cu simetria ei precis drămuită (materialul ei de construcție constă, în principal, din grupuri de cîte 2—4 măsuri) și care atinge, în ultimele consecințe, efecte insuportabil de convenționale și mic-burgheze, muzica palestriniană se mișcă în ritmuri libere, prozaice.

Conducerea liniară a acestor melodii trădează o puternică coeziune interioară precum și un adevărat simț organic — lucru pe care nu-l vom regăsi, cu siguranță, în nici un alt stil. Stilul palestrinian urăște duritatea și lucrurile necizelate ; lui îi place tot ce este conturat în mod liber și firesc. El fuge de accentele viguroase, exagerat de pregnante, precum și de contrastul brusc de orice fel ; este un stil care se exteriorizează întotdeauna într-o manieră simplă și distinsă, care ar apărea poate, la prima privire, oarecum monotonă și neaspectuoasă, dar în care vom recunoaște curînd o expresivitate bogată în nuanțări, aparținînd unei culturi superioare.

Definiția celebrului arhitect al Renașterii, Leone Battista Alberti și anume că „frumusețea este o concordanță, o armonie între diferitele amănunte, care nu permite eliminări sau adăugiri care să prejudicieze

întregul" este valabilă și pentru muzica palestriniană, al cărei simț al formelor este profund influențat de către ideile Renașterii tîrzii. În contrast cu Evul mediu — cu aspectele-i deseori fantastice și prolixe — stilul palestrinian se bazează pe principiul : nici o notă în plus sau în minus. Toate detaliile trebuie să coexiste într-o armonie absolut neturburată, să se îngemăneze într-o unitate de ordin superior, în ciuda independenței lor individuale ; ceea ce se cere este un echilibru absolut și cu totul nestînjenit între detalii ; nici unul dintre elemente nu trebuie să se reliefeze în dauna celuilalt, totul trebuie să se îmbine extrem de suplu și armonic. Să privim mai îndeaproape o melodie a lui Palestrina ! Am ales, în sensul acesta, începutul vocii superioare din *Ofertoriul* său la cinci voci, *Ave Maria*.

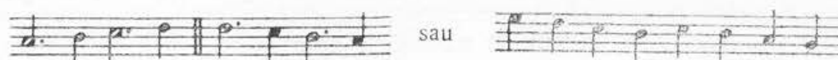


Textul repetă de trei ori cuvintele *Ave Maria*. Melodia de 15 măsuri este puternic și indisolubil închegată de la primul pînă la ultimul sunet. Vorbind în mod figurat, este imposibil a se introduce chiar și un vîrf de ac între două sunete ; componentele melodiei se rînduiesc într-o unitate organică impecabilă. Nici nu poate fi vorba aici de vreo alcătuire de grupe simetrice ; făcînd numărătoarea, vom constata că prima treime a textului a folosit două măsuri și trei sferturi, cea de-a doua — cinci măsuri și trei sferturi, iar ultima — șase măsuri și jumătate.

Secvențe propriu-zise nu apar ; de altfel Palestrina le folosește rar (mai cu seamă în lucrările sale timpurii), întrucît ponderea pe care ar conferi-o aceste secvențe unui motiv oarecare ar risca să tulbure echilibrul general al conducerii vocilor [1].

---

[1] Următoarele secvențe sînt însă excepții pe care le întîlnim extrem de des la cei mai buni compozitori ai secolului XVI;



Ultima inflexiune este înrudită cu alcătuirea paralelă din măsurile 4—5 ale melodiei din exemplul precedent. Ea nu trebuie considerată ca secvență propriu-zisă ci ca o „depănare" continuă sub formă de gama.

Desfăşurarea melodiei de mai sus descrie o curbă care începe relativ acut, pe *mi*, face un salt coborîtor pe *la*, urcînd din nou spre *mi* şi mişcîndu-se agale în sens coborîtor (prin *fa*). În măsura 7, ea realizează din nou o mică revenire suitoare, atinge punctul ei cel mai grav în măsura 8 *(fa)*, se urcă relativ abrupt spre punctul culminant *sol* (măs. 11) şi lunecă, în cele din urmă, spre sunetul final, *(la)* descriind o mică curbă în sens contrar (măs. 12—13). Se poate observa, că melodia este bine mînuită şi extrem de bine echilibrată. Cum se întîmplă în cele mai multe cazuri la Palestrina, mişcările ascendente şi descendente sînt bine cumpănite. Din contra, Bach preferă să-şi înceapă melodiile în grav, să le urce încet şi cu o tensiune din ce în ce mai mare pînă la punctul culminant, iar acesta, o dată atins, curba melodică se prăbuşeşte brusc, aproape exploziv. În cazul acesta, partea cea mai interesantă şi cea mai larg elaborată de altfel o constituie creşterea. Contrar însă acestui tip de linie melodică atît de caracteristic pentru Bach, vom găsi deseori în cîntul gregorian melodia care urcă repede şi uşor, spre a plana apoi, întocmai ca o pasăre, şi a reveni — aproape pe nesimţite — la punctul de plecare. O cumpănă între aceste două contraste, o constituie forma melodică a epocii palestriniene — lucru care concordă de altfel pe deplin cu strădunţa către echilibru şi calm armonic, caracteristică acestui stil.
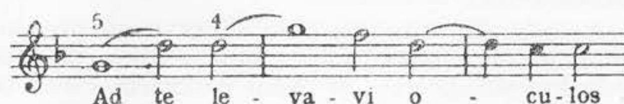
Analizînd melodia de mai sus, vom observa că predomină mersul treptat. Ca intervale mai mari, există doar cvinta (atît suitoare cît şi coborîtoare) la început, precum şi saltul de cvartă suitor în măsura 9. În rest, apar doar salturi de terţă ascendentă şi descendentă. Or, tocmai această predilecţie pentru mişcarea treptată este extrem de semnificativă pentru melodia palestriniană, ca şi pentru întregul cînt gregorian. Fireşte că o melodie care s-ar desfăşura exclusiv în secunde mici şi terţe, ar deveni — pînă în cele din urmă — aridă şi plicticoasă ; mai mult chiar : ar fi un non sens. În timp ce cîntul gregorian se mulţumeşte, de regulă cu secunde şi terţe mari şi mici precum şi cu cvarte şi cvinte perfecte, stilul palestrinian utilizează — precum am mai văzut — următoarele intervale :

Ascendent şi descendent					Numai ascendent
Secunda mare şi mică	Terţa mare şi mică	Cvarta perfectă	Cvinta perfectă	Octava perfectă	Sexta mică

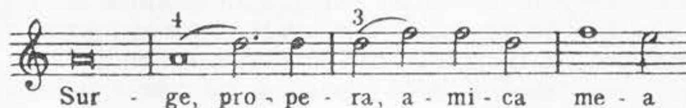
Se poate vedea deci, că intervalele mărite şi micşorate sînt excluse de regulă, se evită şi sexta mare, în timp ce septima precum şi toate intervalele care depăşesc octava nici nu sînt luate în considerare. Tot astfel, stilul palestrinian nu cunoaşte nici mersul de semiton cromatic (respectiv intervalul de secundă mică care ia naştere prin trecerea unui sunet la alteraţia sa cromatică suitoare sau coborîtoare, ca de exemplu *do — do diez* sau *si — si bemol)*. Vom observa de asemenea că interva-

lele mai mari fac, și ele, obiectul unei tratări cu totul aparte, prin aceea că sînt echilibrate printr-un mers treptat. Spre exemplu, saltul la cvintă de la începutul melodiei este, „umplut" în măsurile următoare, de asemenea și saltul de cvartă din măsura 9 (ce-i drept, cam tîrziu) etc. Dar deși regula stilului palestrinian prevede echilibrarea salturilor prin mers treptat sau — destul de uzual — prin salturi în sens contrar, se întîmplă deseori că întîlnim o alternanță de mers treptat și salturi în același sens (în care saltul se găsește fie înaintea, fie în urma mișcării treptate), sau și succesiunea imediată a două salturi în același sens. Ar fi să trasăm limite prea stricte prin interzicerea pur și simplu a succesiunii de două salturi în același sens — așa cum se întîmplă în unele tratate de contrapunct; menționăm că astfel de mișcări sînt strict interzise numai acolo unde salturile se efectuează în pătrimi, deci în jumătăți de timp. Practica stilului palestrinian poate fi mai bine definită prin următoarele reguli :
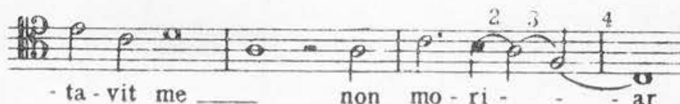
1. Într-o mișcare ascendentă, intervalele mari se situează cel mai nimerit la începutul liniei melodice ; intervalele mari trebuie deci să preceadă pe cele mici ; ca de pildă în tema introductivă din motetul palestrinian la patru voci *Ad te levavi* [1]:



sau în motetul său *Surge propera* :



2. Din contra, în mișcările descendente, intervalele mici vor preceda, de preferință, pe cele mari ; spre exemplu în următoarele măsuri ale *Ofertoriului* palestrinian *Dextera Domini* :

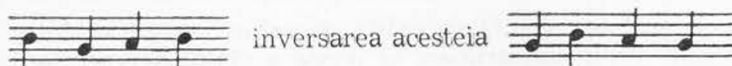


Cînd progresiile au loc cu valori mai mari (note întregi, sau și doimi, atunci cînd doimea este unitate de timp), aceste reguli nu trebuie luate decît ca indicații, ce-i drept, nu neglijabile, dar care vor fi obligate să cedeze — în anumite situații — altor considerente mai importante. Dacă

[1] Ce-i drept, în cazul acesta ar putea fi vorba de o exprimare oarecum plastică; semnificația textului este doar: „către tine îmi ridic ochii".
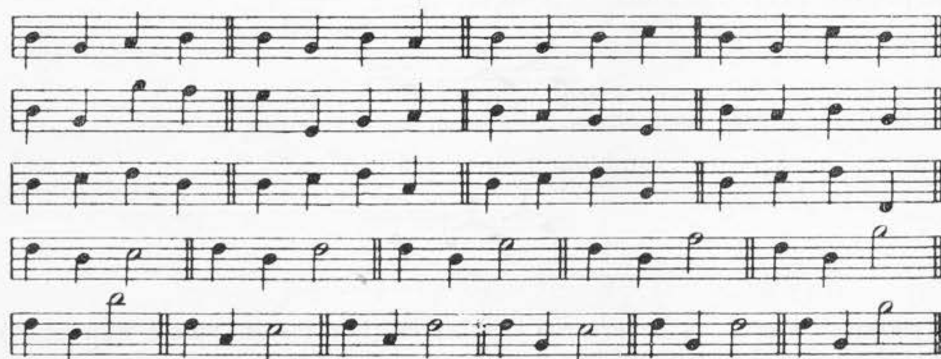
o mișcare se desfășoară însă în pătrimi (jumătăți de timp) regulile vor fi respectate cu grijă ; însă lucrul acesta nu se referă numai la succesiunea intervalelor. Toate prescripțiile melodice ale stilului palestrinian au o aplicare strictă în materie de pătrimi (pentru că aici coeziunea melodică este extrem de pregnantă, ea atenuîndu-se din ce în ce mai mult o dată cu distanțarea sunetelor).

3. O altă regulă melodică de bază a stilului palestrinian ne avertizează în privința salturilor ascendente de pe note accentuate. Și această regulă se referă, numai la pătrimi ; regula este cu totul indiferentă dacă este vorba de note întregi, fiind deseori călcată și în cazul doimilor, deși tendința de respectare este aici de netăgăduit. Dar precum spuneam, la pătrimi, regula se aplică necondiționat [1]. Deci, în timp ce următoarea inflexiune în melodica palestriniană aparține ornamentației obișnuite



este extrem de rară ; ea poate fi socotită chiar ca străină de stil.

Dacă dorim să respectăm normele stilului, atunci *nu* ne este permis *saltul ascendent* de la pătrimea accentuată. În schimb, *salturi descendente* de la pătrimea accentuată sînt — în principiu — corecte. Cele spuse se confirmă prin următoarele ornamente, toate extrase din lucrările lui Palestrina și care sînt mai mult sau mai puțin caracteristice pentru stilul său :
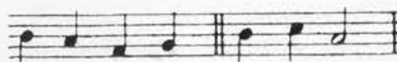


---

[1] Vezi *Stilul palestrinian și disonanța* (p. 48 și urm.) precum și articolul meu: *Das „Sprunggesetz" des Palestrina-Stil bei betonten Viertelnoten (halben Taktzeiten)* [*Legea saltului în stilul palestrinian, la pătrimile accentuate (jumătăți de timp.)*] În: *Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongress in Basel*, 1924, p. 211 și urm. Leipzig 1925.

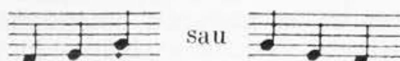
După cum reiese și din exemplele de mai sus, saltul ascendent de la pătrimea neaccentuată este permis :



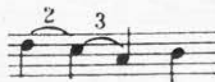
Ce-i drept, în acest caz este permis și saltul descendent, însă numai ca terță :
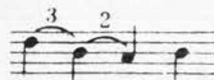


Din cele arătate, rezultă că există deosebiri categorice între tratarea intervalelor în stilul palestrinian, și aceea a cîntului gregorian. În timp ce cîntul gregorian este plin de inflexiuni pentatonice ca de pildă următoarea :
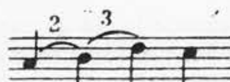


stilul palestrinian evită astfel de formule, întrucît o asemenea succesiune de intervale contravine principiilor sale. Este lesne de înțeles faptul că se preferă aici o inflexiune de felul acesta :



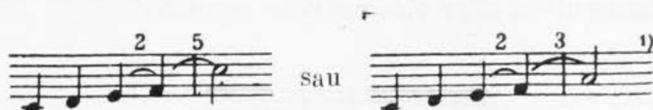
(extrem de agreata „cambiata") unei acătuiri ca
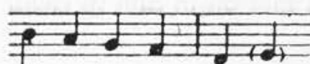


precum și faptul că inversarea cambiatei (folosită în valori mai mari) nu este întîlnită în pătrimi



Este de asemenea edificator faptul că se evită inflexiuni ca de pildă



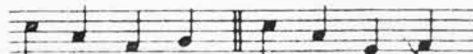
Pe de altă parte, formule ca
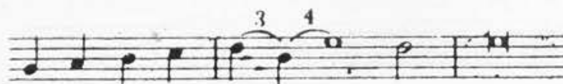


sînt folosite însă numai cu condiția ca sunetul grav să fie urmat de secunda sa superioară ; dacă, în loc de aceasta, vom pune secunda inferioară, în cazul unei mișcări descendente, intervalul mai mare va preceda pe cel mai mic. În astfel de condiții, salturile mai mari de terță devin neutilizabile, chiar dacă intervalele sînt corect rînduite. Exemple de felul următor :



sînt deci contrare stilului. La fel de greu ar putea apărea două sau mai multe salturi succesive în același sens, în valori de pătrime, ca de pildă :



Pe de altă parte însă, se pot succeda foarte bine două salturi în sens contrar (chiar în pătrimi) ; așa de pildă, următoarea formulă cadențială face parte din cele mai preferate (și pe drept cuvînt, întrucît este perfect echilibrată) :

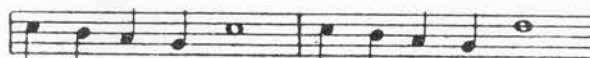


[1] De fapt acest lucru rezultă din regula de mai sus, teoria secolului XVII care cunoștea precis acest raport (omis de altfel în secolele XVIII și XIX) își motiva interdicția prin aceea că este întotdeauna nimerit ca mișcările treptate să se efectueze pînă la o doime accentuată. A se compara, de exemplu, citatul din *El porqué de la musica* [*Sensul muzicii*] de Andreas Lorente (Alcala, 1672) menționat în *Der Palestrina-Stil*, pag. 61.

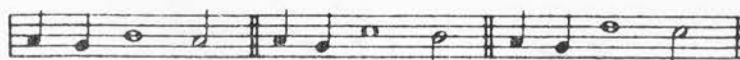
Salturile ascendente care urmează unei mișcări descendente de pătrimi, realizează cel mai bun efect atunci cînd saltul se efectuează, după trei pătrimi consecutive, către o doime neaccentuată :



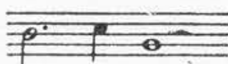
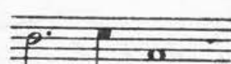
În consecință, efectul va fi mai puțin bun în cazul următor :



Saltul cel mai bun este, în asemenea cazuri, acela către o doime prelungită :



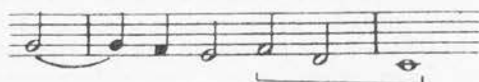
Este de remarcat că asemenea formule, care sînt extrem de utilizate atunci cînd saltul ascendent are loc după o pătrime care coboară treptat dinspre acut, apar mult mai rar inversate, deci sub forma unui salt descendent urmînd pătrimii care urcă treptat dinspre grav. O inflexiune, ca de exemplu următoarea :  poate fi totuși găsită încă destul de frecvent (deși mai rar decît inversarea acesteia), în timp ce următoarea :

 sau 
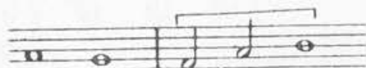
este ca și exclusă.

Trebuie spus că în muzica palestriniană se învederează o diferențiere evidentă în ce privește tratarea intervalelor ascendente față de cele descendente. Vom constata, de pildă, că salturile ascendente sînt echili-

brate cu mult mai multă grijă decît cele descendente. Pe cînd inflexiuni ca de pildă următoarele :
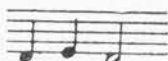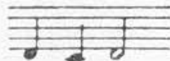


apar destul de frecvente cu doimi, vom remarca cu mult mai rar inversarea acestora :
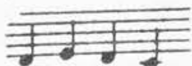


În mod asemănător, un salt descendent mai mare are deseori drept răspuns un al doilea salt (firește că în sens invers) ; pe de altă parte saltul mare ascendent este de cele mai multe ori urmat de o mișcare treptată descendentă. Or, lucrul acesta se datorește fără îndoială faptului că sunetul atins este, în primul caz, „sunetul grav" iar în cel de al doilea „sunetul acut" ; ca atare, salturile ascendente solicită în măsură mai mare atenția auditorului decît cele descendente. În felul acesta, se are în vedere ca salturile ascendente să nu fie atenuate de efecte cu caracter prea energic — altfel, totul ar suna prea agitat și viguros. Din contră, salturile descendente au un efect mai puțin pregnant, și nu necesită deci o echilibrare prin inflexiuni ulterioare moderate. Ca atare, un al doilea salt (în sens contrar) poate urma aici fără grijă.

În cazul pătrimilor, mersul treptat (sau mai bine spus mersul continuu treptat) este cel mai uzitat. Se întîmplă însă cîteodată ca în această mișcare să se recurgă și la o „întorsătură" (broderie — N. tr.) respectiv revenire la sunetul inițial, ca de exemplu :

 sau 
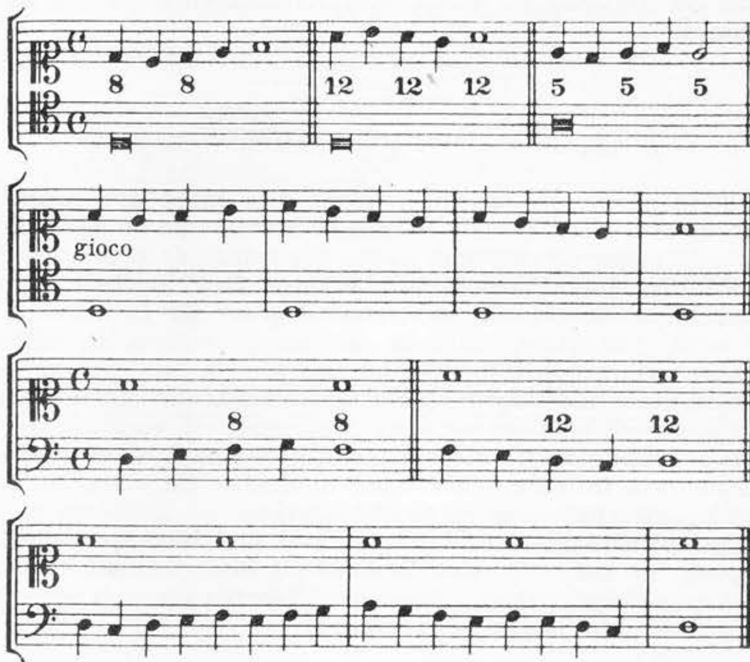
Aceste două formule pot fi folosite în egală măsură, atunci cînd ele revin la doime — după cum este cazul aici. Dacă însă nota la care se revine (de la secunda superioară sau inferioară) este o pătrime, atunci se naște o sciziune. Respectiv, pe cînd broderia la secunda inferioară



este extrem de potrivită, inversarea acesteia



reprezintă o adevărată raritate în stilul palestrinian. După toate probabilitățile, s-a considerat că identitatea dintre pătrimile 1 și 3 în broderia la secunda superioară ar fi prea slabă. Berardi reflectă concepția secolului XVII — axată mai mult pe caracterul acordic — atunci cînd exprimă aceasta pare-se în cuvintele : *„Si proibisce ancora quella modulatione, che vien chiamata girandoletta, overo gioco, particolarmente quando il canto fermo stà sopra d'una medema corda“* [1]

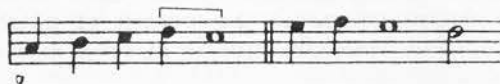


Deci Berardi este de părere că asemenea inflexiuni torsionale trebuie interzise din capul locului, mai ales în acele cazuri unde poziția contramelodiei ar putea provoca revenire, nu numai la același sunet, ci pe deasupra și la același acord. Comparînd însă practica secolului cu regulile lui Berardi, vom găsi cu ușurință la acesta o tendință spre absolutizare ; Berardi nu face nici un fel de distincție între broderiile superioare și inferioare. După cum arătasem, această deosebire există efectiv — și fără îndoială din cauză că se acordă involuntar, o deosebită grijă și precauție continuității sunetului acut deosebit de pregnant datorită poziției sale.

---

[1] *Miscellanea musicale,* Bologna, 1689, pag. 136. De asemenea Berardi — *Il perche musicale* [*Sensul muzical*] Bologna, 1693, pag.32: *„La ragione per la qual si proibisce la Girandoletta overo Gioco particolarmente quando il Canto fermo non si muove, è questa, perchè si sentono due ottave, overo due quinte replicate sopra di una medesima corda: oltre di questo nelle tirate di semiminime, si deve procedere con la modulatione, la quale vien chiamata Conducimento, che e quando si procede di grave verso l'acuto, e dall' acuto al grave ...“*
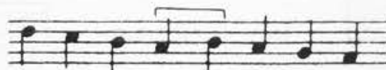
În consecință broderia se efectuează cît mai puțin la secunda superioară (sunet acut), mai cu seamă dacă identitatea melodică este dublată și de cea ritmică. Trivialitatea efectului devine astfel și mai izbitoare. Din toate acestea se poate desprinde, cum spuneam anterior că totuși, după broderia la secunda superioară, nu putem reveni decît la o doime (sau la o valoare și mai mare), nicidecum însă la o pătrime. Și trebuie să remarcăm că această regulă își păstrează valabilitatea, indiferent dacă sunetul acut se află situat pe pătrimea 2 sau 4. Formele melodice ca de pildă :



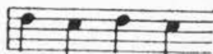
apar destul de frecvent. Din contra, inflexiuni ca cea care urmează, sînt atît de rare la Palestrina, încît pot fi calificate drept de neutilizat



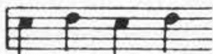
Cu toate acestea, inversarea ei poate fi întîlnită în mod constant :



Tot astfel, observăm la Palestrina formule de felul celei de mai jos — deși în mod cu totul izolat :

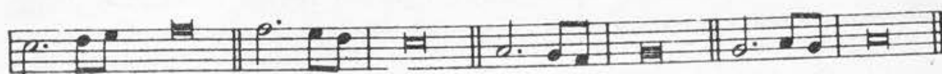


în timp ce inversarea acesteia
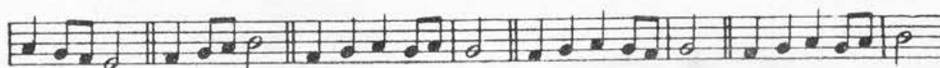


este extrem de rară, chiar la compozitorii de la începutul secolului XVI, ea nemaifiind de loc folosită la Palestrina.
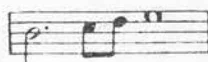
În secolul XVI, optimile se folosesc — în mod normal — întotdeauna numai două cîte două [1], ele fiind introduse și continuate prin trepte alăturate :



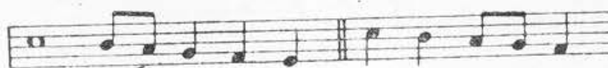
Prin urmare, un interval de cvartă poate fi completat (atît în mișcare ascendentă cît și descendentă) cu două optimi ; nota precedentă nu trebuie să fie neapărat o doime cu punct. Se permit și pătrimi, iar orice alt interval poate fi „umplut" sau circumscris în felul acesta, spre exemplu :



Sînt de asemenea permise și broderiile ce-i drept numai la secunda inferioară. În stilul palestrinian, cea de-a doua optime (dintre două optimi succesive) poate fi secunda superioară a celei dintîi numai atunci cînd mișcarea treptată se continuă în sens ascendent, deci :

 însă nicidecum 

Tot astfel, trebuie știut că optimile pot fi situate numai pe timpii slabi ai măsurii (neputînd să apară nici în urma unei valori mai mari ca doimea cu punct) ; deci inflexiuni de felul celei următoare nu se încadrează în stilul palestrinian :
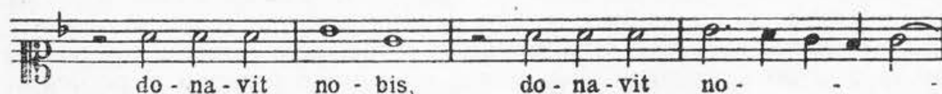


Să ne întoarcem la melodia care ne-a servit ca punct de pornire (vezi pag. 80). Este demn de remarcat că *repetările de sunete* sînt aproape inexistente. Adevărat că lucrul acesta este aici întîmplător, deoarece în melodiile palestriniene, asemenea repetări sînt un fenomen frecvent — mai cu seamă la valori mai mari ca *brevis,* note întregi sau doimi. Însă în aceste cazuri, repetarea de sunete este strîns legată de

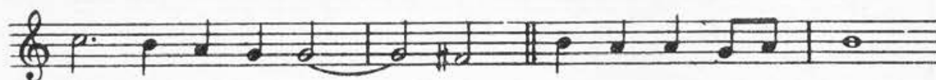
---

[1] Unele excepții rare au fost citate de mine în *Der Palestrina-Stil* pag.134 și urm.

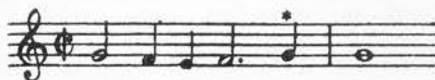
natura textului, respectiv dacă mai multe silabe diferite se cîntă pe același sunet, acesta trebuie divizat, ca de pildă :



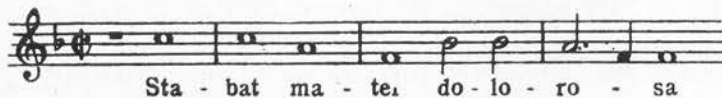
În ceea ce privește pătrimile, care grupate laolaltă, ca jumătăți de timpi nu pot fi — în mod normal — purtătoare de silabe, muzica palestriniană cunoaște doar o singură formă de repetare a sunetului, și anume *portamentul* coborîtor, foarte des folosit și care poate fi de altfel remarcat și în măsurile 7 și 13 ale melodiei amintite la pag. 80. Acest portament se află de regulă înaintea unei note sincopate (ca în măsura 13) — dar poate apărea foarte frecvent și fără ca nota următoare să fie sincopată, ca de pildă :



În tot cazul, portamentul trebuie să se afle numai pe timpul slab al măsurii și înaintea unei doimi neaccentuate — iar în melodiile palestriniene, numai în mers treptat coborîtor. La compozitorii italieni de la începutul secolului XVI, ca de altfel și la neerlandezii acelui timp, se remarcă deseori și portamentul suitor, ca de pildă :
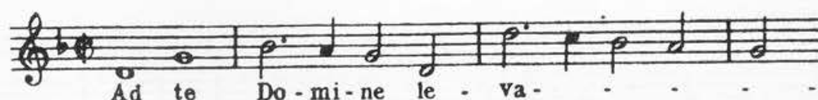


Tot astfel, ei folosesc neobișnuit de mult portamentele la terța inferioară, mai cu seamă la Josquin des Prés, care aproape că poate fi recunoscut datorită frecventei utilizări a acestei formule :



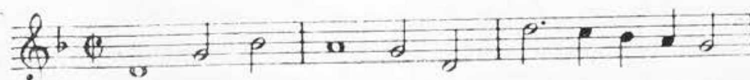
Și portamentul la cvinta inferioară este uzitat destul de constant de către acești compozitori mai timpurii.

Străduința stilului palestrinian de a conferi melodiilor o atmosferă de calm armonic nu duce niciodată la vreo rigiditate plictisitoare sau la stagnare ; din contra, se preferă o oarecare prospețime (deși reținută la maximum), o energie în conducerea liniară, o evitare a oricărei rămîneri în loc precum și orice repetare stereotipă. Se cere cu deosebită grijă ca efectul sunetului acut din *punctele culminante* ale melodiei să nu fie

cumva atenuat printr-o folosire a sa cu puțin timp înainte — însăși culminația ar fi astfel deposedată de vigoare. Observăm chiar, în melodia de față, că sunetul acut *sol* (măs. 11) apare doar o singură dată, iar celelalte puncte acute nu depășesc *fa*. Este de altfel demn de remarcat că punctul de culminație nu este prea accentuat și nici prea ostentativ prezentat sau în chip prea pregnant, chiar atunci cînd apare proaspăt și pe deplin afirmat. Putem vorbi în cazul acesta de una din cele mai distinse caracteristici ale melodiei palestriniene autentice și pure ca stil, în contrast cu imitațiile oarecum greșit înțelese de mai tîrziu. Oricine posedă o intuiție cît de slabă pentru ceea ce stilul acesta are mai esențial și determinant va fi de îndată circumspect față de teme cum ar fi următoarea (aparținînd unui motet al lui J. J. Fux — autor citat în repetate rînduri — denumit „Palestrina al secolului XVIII")



Deși totul se află, aparent, în deplină concordanță cu regulile stilului palestrinian, și deși ne aflăm — în cazul acesta — în fața unei melodii excelente și frumoase ca structură, nu-i putem totuși trece cu vederea impresia generală a unei patine de dulcegărie sentimentală modernistă pe care o degajă. Iar această impresie nu rezidă propriu-zis în intervale ; aceleași desfășurări introductive ale melodiei le întîlnim (ca succesiune identică) și în tema motetului palestrinian *Surge propera*, mai înainte citat (vezi la pag. 82). În cazul acesta însă, ritmul constituie factorul hotărîtor. Dacă am modifica tema lui Fux, de pildă în felul următor :



atunci ne-am apropia simțitor de stilul palestrinian. Efectul mai lipsit de distincție la Fux se explică prin aceea că sunetul acut *si bemol* din prima inflexiune este excesiv accentuat, iar, pe de-asupra, ritmul 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥, care și așa, subliniază în mod energic primul sunet (probabil pentru că acesta se lăfăie, în felul său, pe socoteala sunetelor care îi urmează) este în așa fel rînduit încît nota pregnantă din punct de vedere ritmic devine marcată și melodic, și anume ca sunet de vîrf — *si bemol*. La începutul măsurii 3, situația este și mai mult înăsprită, căci în afară de accentele ritmic și melodic, mai intervine pe de-asupra și un al treilea accent, și anume unul de „rememorare" pe sunetul de vîrf *re*. (Motivul din măsura 2 cunoaște aici o repetare, care îl subliniază energic și-l face să aibă un efect și mai pătrunzător datorită transpunerii în acut).În consecință, acest ultim

sunet de vîrf este avansat într-un fel la „puterea a treia", resimțindu-se (datorită întreitei accentuări) ca o lamă de oțel vibrînd încordat — un efect care, prin ascuțișul și prin accentul său viguros, este cu totul străin desfășurării line și firești a melodiei palestriniene. Din acest mic exemplu comparativ se poate vedea rolul hotărîtor pe care-l joacă ritmul în melodia palestriniană [1] și cu cîtă precauție și minuțiozitate se evită orice accentuare exagerată a punctelor de vîrf — mai mult chiar : ce aversiune există față de tot ce ar fi putut avea un efect brutal și ostentativ. Poate că ar fi cazul să facem chiar o comparație cu vorbirea omenească ; și aș dori să redau aici un citat din fonetica filologului danez Otto Jespersen [2] : „...Vorbirea sălbaticilor se caracterizează prin tranziții sonore mari și nestăpînite, în timp ce civilizația pune surdină patimilor și exteriorizărilor ei, în gesturi și vorbire. Politețea cere să nu se facă uz de mijloace grosolane spre a se face remarcat ; gustul rafinat se recunoaște și din predilecția pentru nuanțele mici, fine și expresive — nuanțe în care cel străin de ele nu va vedea decît o uniformitate cenușie".

Desigur că n-aș dori să pretind că o melodie ar trebui să fie cît mai catifelată și tratată în surdină spre a rezista criteriilor ideale ale stilului palestrinian. Din contra : ea nu va fi niciodată îndeajuns de vioaie și elocventă. Însă pentru a corespunde acestei cerințe, este necesar să stăpînim în primul rînd meșteșugul unei anumite nuanțe — aș numi-o *piano*-ul melodic. Pe cît de puțin va reuși o orchestră să redea vigoarea autentică printr-un continuu *fortissimo*, tot pe atît vor fi și melodiile cu gestică grandilocventă, neputincioase să exprime sentimentele adevărate, după cum, în alte domenii, autentica și profunda impresie o va realiza doar cel care cunoaște arta de a se stăpîni.

---

[1] Această problemă va fi tratată mai amănunțit în secțiunea privitoare la specia V (pag. 130).

[2] Otto Jespersen — *Lehrbuch der Phonetik* [Tratat de fonetică,] ed. II, p. 229, Leipzig, 1913.

5. COMPLEXUL ARMONIC

Cu toate că muzica secolului XVI este, prin esența ei liniară, nu sîntem însă de loc îndreptățiți să presupunem că datorită acestui fapt ea n-ar fi arătat nici un fel de interes și pentru cealaltă latură, aceea a acordurilor.

Este adevărat că trebuie să recunoaștem faptul că armonia există pentru această muzică mai mult în sensul suprapunerii efectelor liniare, decît ca noțiune propriu-zisă; căci pentru a putea desfășura în chip nestînjenit diferitele melodii concomitente, se cere o anumită limpezime și frumusețe a elementului acordic. O dată cu trecerea timpului, spre finele secolului XVI, sporește și cerința de plenitudine și independență sonoră a armoniilor. Încă Zarlino ne învață, în lucrarea sa *Institutioni harmoniche* (1558), că terța și cvinta (sau sexta) trebuie scrisă, pe cît posibil, deasupra basului. Artusi merge chiar pînă la indicarea exclusivă de trisonuri complete în scriitura la mai mult de două voci, întrucît *„la richezza dell' Harmonia“* — după cum se exprimă el — nu poate fi atinsă decît în felul acesta. Este neîndoios că acest sens al „abundenței armonice“ a influențat profund și hotărîtor evoluția muzicii. Dacă urmărim literatura muzicală, începînd cu compozitorii neerlandezi ai secolelor XV și XVI și pînă la Palestrina, putem constata o scădere relativ continuă a sonorităților imperfecte și goale precum și o creștere concomitentă în ce privește saturarea acordurilor cu terțe și sexte. La Palestrina putem remarca întotdeauna un genial echilibru între respectarea cerințelor melodice și a celor armonice (unde însă, precum mai arătasem, se viza mai

degrabă un interes static, de claritate) — firește cu excepția unor cazuri izolate, în care melodia se conformează armoniei, sau și viceversa [1].

Și în domeniul armonic se vădește aceeași aversiune față de efectele prea brutale sau neclare — atitudine care era proprie și conducerii liniare din stilul palestrinian. Disonanțele se folosesc doar într-o tratare strictă și numai în acele locuri unde efectul lor nu este prea pregnant. În general, ele pot fi clasificate în următoarele trei categorii principale :

1. disonanțe de trecere (pasaj) ;
2. disonanțe de întîrziere ;
3. disonanțe de broderie (schimb) (respectiv, acele disonanțe care apar treptat pe timpul slab al măsurii, fiind readuse la sunetul precedent).
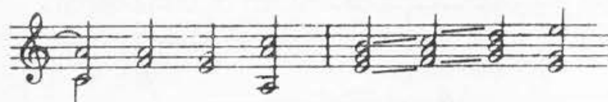
În afară de toate intervalele mărite și micșorate, se consideră drept disonanțe și secundele, cvartele, septimele, nonele etc. Cvarta ocupă un loc cu totul aparte și ciudat ; ea oscilează între consonanță și disonanță, putînd fi tratată drept consonanță în anumite împrejurări, asupra cărora voi reveni. De regulă însă, ea este considerată drept disonanță. Același lucru este de altfel valabil și pentru celelalte intervale, într-o anumită măsură disonante, cum ar fi cvartele și cvintele mărite sau micșorate.

După vechiul obicei, secolul XVI împarte și el consonanțele în perfecte și imperfecte. Cele perfecte sînt : prima, cvinta, octava, duodecima, iar cele imperfecte : terța, sexta, decima etc. Și în secolul XVI se preferă consonanțele perfecte celor imperfecte atunci cînd este vorba de încheierea unei compoziții.

Una din principalele reguli teoretice ale acestui secol interzice mișcarea directă de la o consonanță perfectă la alta ; în special nu se admit *octave* sau *cvinte paralele* :

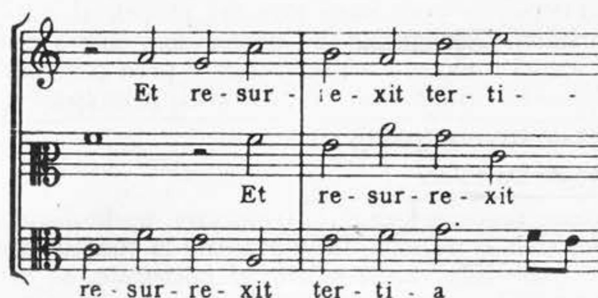


Trebuie să adăugăm totuși, că regula era valabilă doar acolo unde astfel de paralele apăreau în scris ; dacă pot fi evitate prin încrucișarea vocilor, atunci conta mai puțin faptul că ele erau realmente auzite ca atare. Un exemplu deosebit de elocvent în sensul acesta ni-l oferă următorul pasaj din *Credo* — misa palestriniană la patru voci *In te Domine speravi* — care ar suna astfel, la pian :



[1] Figurația acordică sau altele asemenea se pot considera drept adevărate rarități în stilul palestrinian.

dar care nu prezintă de fapt nici un paralelism de cvinte întrucît este scris în felul următor :



Prin urmare, cvintele se anulează prin încrucișarea reciprocă a vocilor acute. Însă nu este vorba aici de un simplu procedeu *pro forma*, după cum s-ar putea presupune poate, prin care regula să poată fi ocolită, ci din contra, este o profundă înțelegere a esenței acesteia. Căci timbrul diferitelor voci permite diferențierea melodiilor așa că ne dăm ușor seama că cvintele nu apar într-o mișcare paralelă.
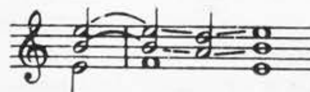
De asemenea, nu se consideră prea bună succesiunea a două sau mai multe cvarte în mișcare directă. Singura excepție o constituie succesiunea următoare, pe care am numi-o — cu o expresie mai modernă — o serie de *acorduri de sextă paralele* :
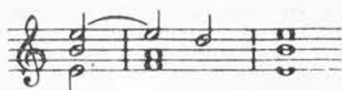


În schimb, inflexiuni de felul următor sînt necunoscute în stilul palestrinian :



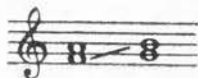
Asemenea efecte le găsim mai curînd la compozitorii franco-burgunzi din secolul XV ; formulele cadențiale ca următoarea :



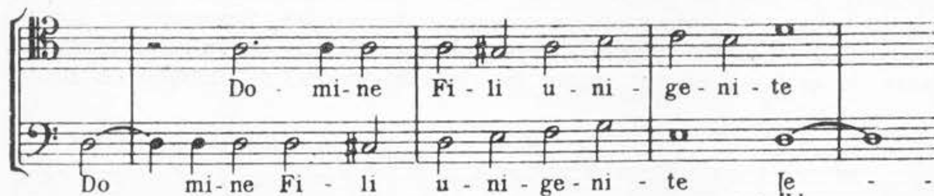
sînt extrem de agreate la acești maeștri, însă secolul XVI modifică cadența în felul următor :



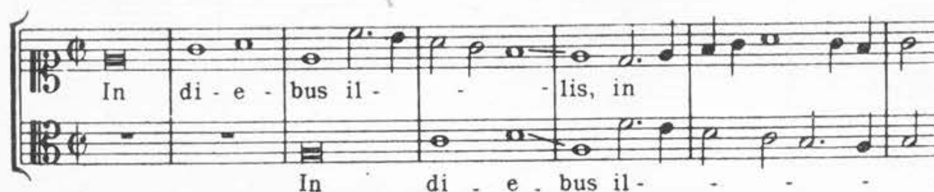
Cu oarecare prudență sînt folosite *terțele mari*. Acolo unde două voci se mișcă în terțe paralele, de cele mai multe ori se preferă succesiunea terță mare — terță mică, sau viceversa, întrucît două terțe mari consecutive dau întotdeauna un efect de triton, atunci cînd vocea inferioară face un pas de secundă mare. De ex. :



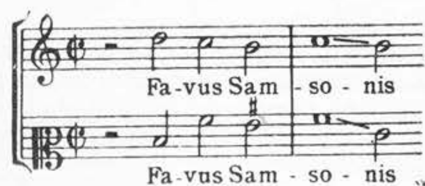
Ar fi, pe de altă parte, prea sever să se interzică cu totul succesiunea a două terțe mari. Însuși Palestrina scrie destul de des două, uneori deși rar, chiar și trei astfel de terțe consecutive, ca de pildă în misa sa la patru voci, *Lauda Sion*, unde — ce-i drept — doar ultimile două terțe sună ca triton :



În sfîrșit, în ceea ce privește așa-numitele cvinte și octave directe, ele apar doar rareori în scriitura la două voci a muzicii palestriniene. În asemenea cazuri însă, ele se află de regulă determinate de o imitație, ca de pildă în motetul palestrinian la patru voci *In diebus illis* :
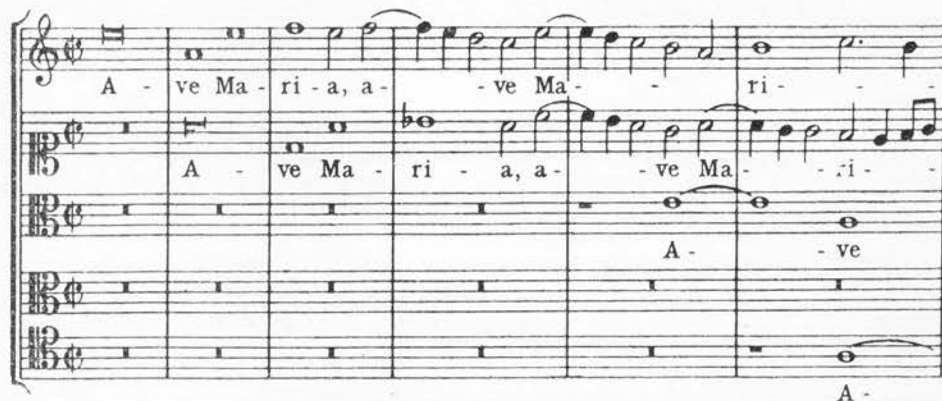


Cu toate acestea, astfel de pasaje pot apărea și fără a fi ocazionate de o imitație — chiar și în scriitura la două voci. În atari cazuri însă, se va putea remarca de cele mai multe ori că una din voci are o mișcare treptată, ca spre exemplu în următorul fragment dintr-o litanie de Palestrina :



Doar rareori se întîmplă ca, în cazul unei scriituri la două voci, ambele voci să facă un salt la cvintă sau la octavă în mișcare directă [1]; în general, se evită saltul a două voci în aceeași direcție, mai cu seamă cînd cel puțin una din ele nu este voce intermediară.

În concluzie, ceea ce s-a menționat despre armonia stilului palestrinian poate fi rezumat astfel : este o armonie care, deși stăpînită pînă la un anumit grad de considerente acordice, își dezvăluie însă adevărata-i frumusețe abia în legătură cu elementul melodic. Pe cît de puțin va fi pusă în valoare melodia citată din *Ofertoriul* palestrinian *Ave Maria,* atunci cînd se află singură (deși *ar putea rezista,* față de majoritatea melodiilor mai noi), pe atît de puțin ne va impresiona desfășurarea armonică din această compoziție (deși este o armonie desăvîrșită, frumoasă și logică) atunci cînd nu se va evidenția raportul armoniei cu dezvoltarea tematică. Opera de artă s-a născut ca un tot cerîndu-se deci și însușită ca atare :



[1] Anumite cazuri excepționale caracteristice pot fi totuși constatate. Vezi studiul meu menționat la pag. 30 *Cu privire la o scrisoare a lui Palestrina.*

A se observa numai, cum totul este mișcat și respiră, dedesubtul acestei voci superioare calme și poate puțin cam rece și clasică. De-abia acuma, ea obține culoare și viață.

II. Exerciţii contrapunctice

Majoritatea exercițiilor ce urmează pun elevului problema de a adăuga unei melodii date — așa numitului *cantus firmus* — una sau mai multe voci ; este o tehnică ce posedă astăzi încă o însemnată valoare practică, în ciuda vechimii ei considerabile.

Melodiile redate în continuare pot servi drept *cantus firmus*, însă profesorul sau elevul pot elabora ei înșiși asemenea melodii de bază. De altfel melodiile indicate pot fi transpuse și la cvarta superioară sau la cvinta inferioară (cu bemol la cheie), precum și în octava superioară sau inferioară — în funcție de cum vrem să le folosim, respectiv pentru o voce mai acută sau mai gravă. Întrucît în practica polifonică, lidicul coincide cu ionicul, s-au citat aici numai *cantus firmi* ale modului ionic, dar elevul este firește liber să-și facă exercițiile și în lidic, ținînd însă seama că acest mod are, practic vorbind, o importanță redusă. Tot astfel, în exercițiile indicate de noi, am neglijat cu totul deosebirea dintre autentic și plagal, întrucît o asemenea diferență este neesențială în muzica polifonică :

doric

1 [1]

2

3

4

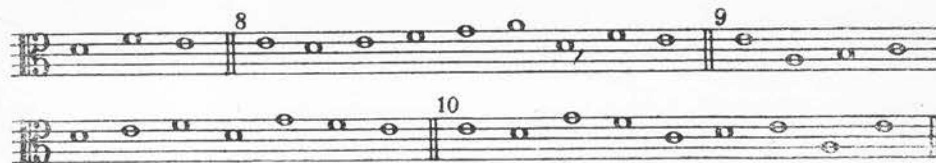
5

frigic
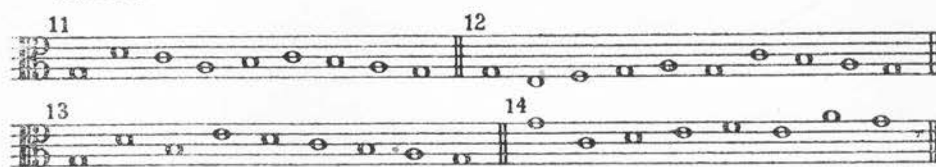
6

7

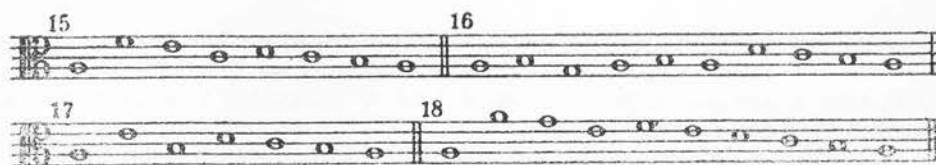
[1] *Cantus firmi* nr. 1,6 și 20 sînt de J. J. Fux, celelalte aparțin autorului.



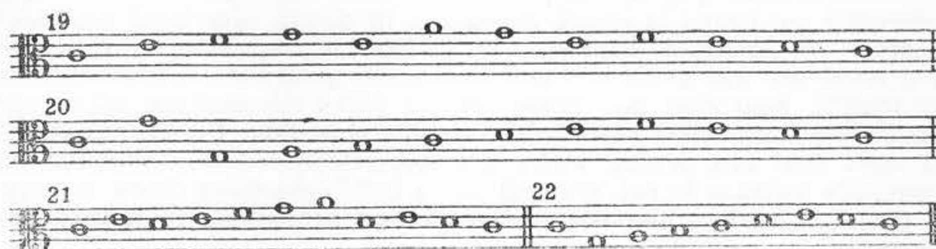
mixolidic



eolic



ionic

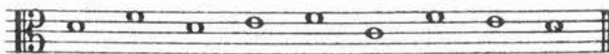


1. SCRIITURA LA DOUĂ VOCI

SPECIA I

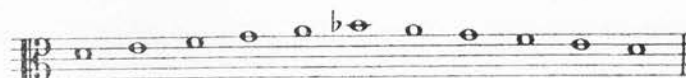
În această specie, numită și „notă contra notă", se opune lui *cantus firmus* o voce superioară sau inferioară, mișcîndu-se — ca și acesta — în note întregi. Se va ține în mod deosebit seama de faptul că vocea cea nouă („contrapunctul") trebuie să prezinte o formă melodică absolut independentă și frumoasă.

Exercițiu preliminar. Să încercăm să scriem o melodie în note întregi, orientîndu-ne după modurile bisericești, situînd — la început și la sfîrșit — fie tonica, fie dominanta de cvintă [1]. După cum arătasem, ne stau la dispoziție toate intervalele perfecte, mari și mici, pînă la cvintă, și aceasta atît suitor cît și coborîtor. Se admite și octava perfectă în ambele direcții ; în schimb sexta mică poate apărea numai în sens ascendent. Regula conform căreia, în mișcarea ascendentă, intervalele mari trebuie să preceadă pe cele mici, iar în cea descendentă, ordinea să fie inversă, nu trebuie respectată cu prea mare strictețe, în cazul mișcărilor în note întregi — respectiv valori duble ; totuși se va ține seama de ea în limita posibilităților. Melodia trebuie să se desfășoare într-o mișcare sigură și calmă, ea trebuie sesizată ca individualitate, ca element care nu se lasă abătut de hazard, oscilînd nedecis de colo-colo. Astfel, o melodie ca cea de mai jos are un efect ambiguu și încătușat, îi lipsește „direcția" :
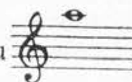


[1] Accentuăm încă o dată că în modurile „polifonice", dominanta tonicii va fi întotdeauna *cvinta ei superioară* (vezi pag. 70, nota).

Efectul ei șters provine cu siguranță din aceea că melodia rămîne agățată de propriul ei punct culminant, *fa*, fără a-l putea depăși. Dacă înlocuim sunetul 6 *(do)* prin *sol*, melodia va obține automat o anumită prospețime ; firește că nu va deveni cu adevărat bună *(fa* se repetă prea des) însă ea posedă acuma cel puțin un oarecare suflu muzical. Se înțelege de la sine că o melodie nu trebuie să aibe numai „direcție" spre a fi frumoasă și interesantă. Și — am adăuga noi — din fericire nu există un procedeu sigur pentru realizarea de melodii bune. Este firesc ca strofa următoare să fie plictisitoare și neartistică, în ciuda contururilor ei foarte precise :



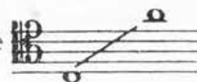
Luată în sine, mișcarea treptată este bună, însă gamele, ele singure, nu sînt de-ajuns. Este vorba de a crea melodii care, pe lîngă o linie fermă, să fie caracteristice și printr-o folosire variată a disponibilului lor de sunete ; după cum arătam, este de cea mai mare însemnătate ca sunetul culminant acut să acționeze cu prospețime și cu efect deplin — ca atare, este bine ca acest sunet să apară, în general, doar o singură dată, mai cu seamă atunci cînd este vorba de melodii destul de scurte, ca în cazul exercițiilor noastre. Dar și tratarea sunetului culminant grav cere atenție. Deși însemnătatea acestuia este mai redusă decît aceea a sunetului culminant acut, el reclamă totuși o oarecare considerație. Cel mai nimerit este ca el să nu se repete prea des în cuprinsul aceleiași melodii, și în tot cazul nu fără distanțări mai mari. Este de altfel necesar ca fiecare voce să se miște într-un ambitus adecvat (respectiv posibil de intonat).

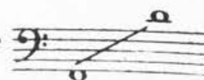
Exercițiile noastre sînt imaginate pentru voci de cor, unde sopranul

va depăși cu greu 

sau va coborî la fel de greu sub 

Altistul se mișcă cel mai bine pe întinderea 

tenorul în ambitusul de 

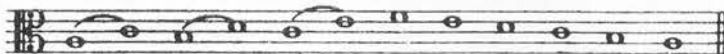
iar basul între 

După cum menționasem în secțiunea referitoare la modurile bisericești, treapta VII va fi alterată suitor peste tot, acolo unde nu există intervalul de semiton între treptele VII—VIII, cu excepția modului frigic. Salturi *suitoare* către treapta VII („sensibila") produc un efect rău, în timp ce salturile *coborîtoare* sînt acceptabile. Totuși, cel mai nimerit este să introducem „sensibila", în cadențe prin mers treptat.

Deci nu ci

sau, cel mai bine

În ceea ce privește elementul melodic, trebuie să ținem seama că excesul de salturi este nepotrivit ; o melodie în salturi continui nici nu este propriu-zis melodie. Ne vom feri, de asemenea, de secvențe, întrucît sună — de regulă — extrem de trivial. Tocmai pentru acest motiv, următorul *cantus firmus* eolic al lui Fux este mai puțin utilizabil [1] :



Bune sînt, dimpotrivă, următoarele melodii :

eolic

doric

mixolidic

În specia I (însă numai aici) pot surveni repetări de sunete ; este o libertate de care este totuși bine să facem uz doar în cazuri excepționale.

C o n t r a p u n c t u l. Vom încerca acuma (ținînd pe cît mai mult cu putință seama de considerentele de ordin melodic, mai sus abordate) să opunem unor *cantus firmi* date, voci superioare și inferioare ; și vom proceda în concordanță cu următoarele reguli :

---

[1] La toate acestea se mai adaugă și faptul că începutul amintește de acordurile figurate (vezi pag. 95, nota).

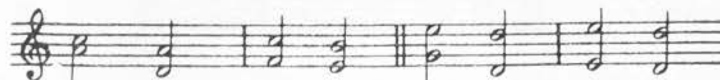
1. Se pot întrebuinţa exclusiv intervale consonante. (Repet : cvarta contează drept disonanţă !)

2. Se va începe şi se va încheia întotdeauna cu o consonanţă perfectă (octavă, cvintă, etc.). Dacă contrapunctul se află în vocea inferioară, atunci va trebui să avem neapărat o octavă sau o primă la început şi la sfîrşit.

3. Unisonurile sînt permise numai în prima măsură şi în ultima.

4. Sînt interzise cvintele şi octavele paralele, cît şi cele directe ; deci nu vom putea niciodată ajunge la o mişcare directă către o cvintă sau octavă, ca de ex.

Cvinte directe | Cvinte paralele | Octave directe | Octave paralele



5. *Contrapunctul* nu trebuie să se îndepărteze prea mult de *cantus firmus ;* numai acolo unde considerentele unei conduceri deosebit de frumoase a vocilor ar cere-o, această distanţă poate depăşi decima.
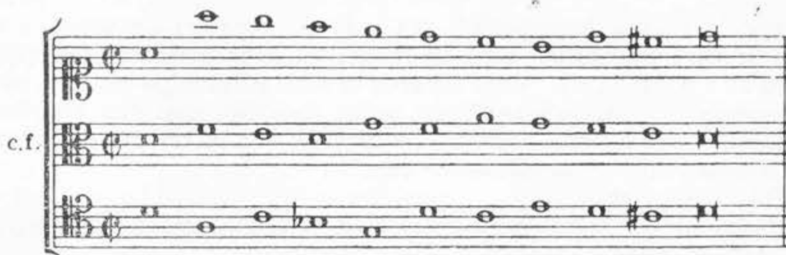
6. Atît contrapunctul cît şi *cantus firmus* nu trebuie să parcurgă distanţe prea mari exclusiv în sexte sau terţe paralele, întrucît prin aceasta s-ar anula independenţa contrapunctului. Este drept că nu se poate fixa o limită anumită ; oricum, în cazuri ca cele arătate — şi în care vocile se mişcă în note întregi — nu este bine să se succeadă mai mult de patru asemenea paralelisme.

7. Se va evita saltul simultan al ambelor voci în aceeaşi direcţie. Dacă acest lucru este totuşi necesar, atunci fiecare din voci nu trebuie să sară mai mult de o cvartă. (Saltul la octavă este permis fiind considerat ca un fel de repetare a sunetului.)

8. Forma de mişcare coincizînd cel mai bine cu însăşi polifonia, şi permiţînd cele mai frumoase efecte este *mişcarea contrarie ;* ea trebuie preferată întotdeauna celorlalte — presupunînd, fireşte, că folosirea ei nu este împiedicată din considerente melodice.

Exemple

doric



frigic

c.f.

1)

mixolidic

c.f.

2)

eolic

c.f.

ionic

c.f.

[1] „Încrucişarea“ vocilor (respectiv poziţia în care vocea inferioară cîntă deasupra celei superioare şi invers) este recomandată în mod insistent elevului. Se poate afirma fără exagerare că polifonia este practic imposibilă fără această tehnică.

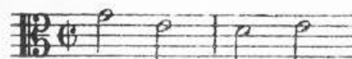
[2] Două salturi de terţă succesive şi în acelaşi sens sînt permise, fără a fi interpretate drept figuraţie acordică.

În cadrul acestor exerciții, contrapunctul opune cîte două note fiecărei note din *cantus firmus*.

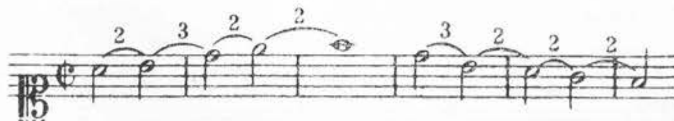
Exercițiu preliminar. Se vor scrie melodii în doimi. Contrapunctul poate începe cu anacruză, totuși — și în cazul acesta — primul sunet trebuie să fie fundamentala sau dominanta de cvintă a modului. În penultima și antepenultima măsură se pot scrie și note întregi în locul doimilor, în timp ce măsura ultimă trebuie obligatoriu completată (ca de altfel în toate celelalte specii) cu o *brevis*. Regula enunțată mai înainte, privitoare la rînduirea de intervale mai mari și mai mici — succesive și în aceeași direcție de mișcare — se cere acum respectată cu mai multă grijă decît acolo unde era vorba exclusiv de mișcarea în note întregi (ca în specia I) ; o inflexiune de tipul următor :
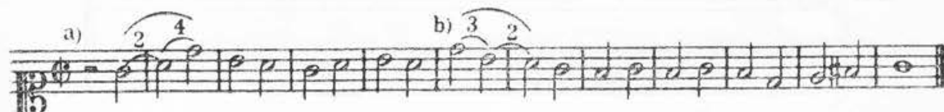


este, ce-i drept, utilizabilă cel mai bine cu condiția ca imediat după saltul suitor nereglementar de terță să urmeze un pas coborîtor de secundă. Mai puțin bună este inversarea



dar și ea este acceptabilă. Dimpotrivă, figuri melodice ca cele ce urmează vor apărea cu totul haotice și informe din punctul de vedere al stilului de care ne ocupăm :

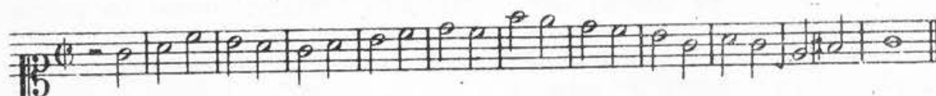


Să ne oprim acuma asupra unui contrapunct, și anume :



Constatăm că este nesatisfăcător. În primul rînd că se lovește, frontal, intr-una de *re* și nu reușește să parvină la nici un fel de efect nestinjenit în acut. La aceasta se mai adaugă și rînduirea nereglementară a intervalelor în punctele a) și b), precum și folosirea monotonă a materialului

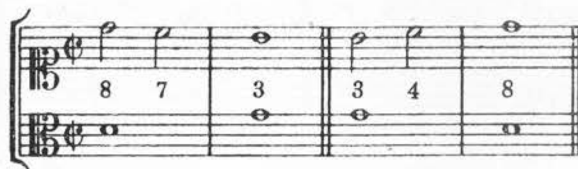
sonor : din cele 22 de sunete ale melodiei citate, sunetele strict alăturate *si, la, sol, fa, (fa diez)* revin de trei, cinci, șase și patru ori. Un efect de plictiseală este provocat și de faptul că formula din măsura 7 se repetă în măsura 8. Asemenea complicații discursive (ca și secvențele, de altfel) trebuie evitate cu orice preț. În cazul unor melodii scurte, contează în mod deosebit respectarea bunei tradiții „clasice", respectiv de a oferi ascultătorului numai esența melodică, evitînd orice ornamentație lipsită de conținut. Melodia de mai sus ar putea deveni acceptabilă cu următoarele modificări :



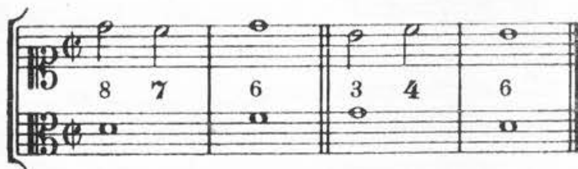
C o n t r a p u n c t u l. Corelarea unei astfel de melodii cu un *cantus firmus* se efectuează după următoarele reguli :

1. Pe timpul accentuat al măsurii *(arsis)* se pot afla *exclusiv* consonanțe.

2. Pe timpul neaccentuat al măsurii *(thesis)* se pot afla atît consonanțe cît și disonanțe [1]. Consonanțele pot fi introduse (și conduse mai departe) în mod liber, în timp ce disonanțele sînt permise numai atunci cînd apar și sînt părăsite în mișcare treptată și în același sens, respectiv dacă ele completează intervalul de terță dintre cele două sunete care le limitează. Ca atare, se permite :



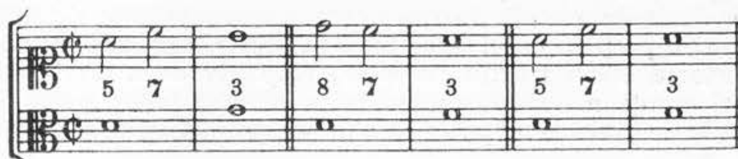
iar nu :



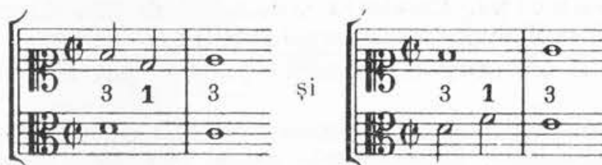
Este adevărat că în cazul acesta disonanța este introdusă și condusă mai departe în trepte, însă în direcție inversă. Se înțelege de la sine că

[1] Aș dori să atrag atenția, o dată pentru totdeauna, că toate regulile arătate în prezentul tratat sînt valabile numai cu premisa ca doimea să reprezinte unitatea de timp.
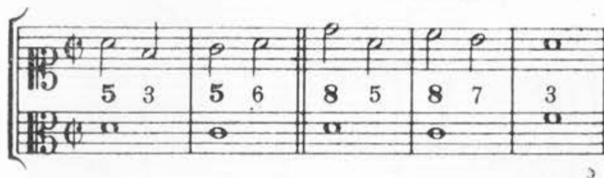
formulele de felul celora din exemplele următoare, sînt cu totul inutilizabile :



3. Unisonuri pe timpul tare *(arsis)* sînt permise numai în prima și ultima măsură. Pe timpul slab *(thesis)*, ele pot fi folosite în cursul desfășurării contrapunctice ; atît numai, că în asemenea cazuri este nimerit ca unisonul introdus prin salt să fie părăsit treptat, și anume în direcția contrară. Spre exemplu :

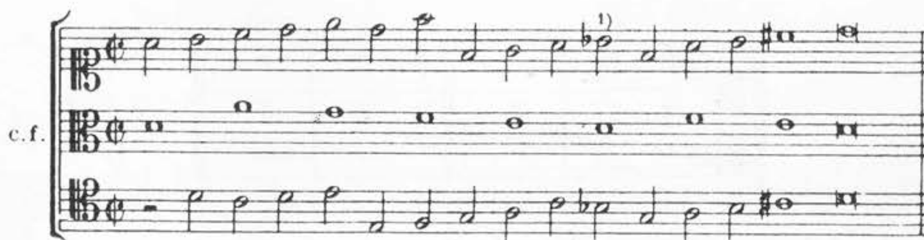


4. Cvintele sau octavele ascunse (respectiv cvintele și octavele care apar pe timpi accentuați consecutivi) trebuie totuși folosite cu prudență, dacă nu chiar evitate cu desăvîrșire :



Exemple

doric



---

[1] Întrucît în exercițiile de *cantus firmus*, barele de măsură sînt inutile, nu vom face uz de ele în cadrul acestui manual. Atragem atenția că, în acest caz, semnele de alterație sînt valabile numai pentru notele în fața cărora sînt puse.

frigic

c.f.

mixolidic

c.f.

eolic

c.f.

ionic
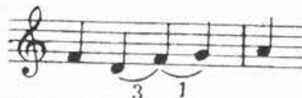
c.f.

Dacă doimea reprezintă unitatea de timp într-o măsură ternară, atunci stilul palestrinian cere ca fiecare din cele trei doimi să fie consonantă. Iar faptul că Bellermann, Haller ș.a. permit aici disonanțele pe doimile 2 și 3, nu este nicidecum în concordanță cu regulile stilistice. Dimpotrivă, regula hotărăște că în cadrul măsurii ternare disonanța se poate afla doar pe jumătatea a doua a fiecărei unități de timp. Ca atare, în măsura de $\frac{3}{1}$, disonanța poate fi plasată numai pe fiecare a doua doime, iar în măsura $\frac{3}{2}$, pe fiecare a doua pătrime. Deci măsurile $\frac{3}{1}$ și $\frac{3}{2}$ sînt absolut identice, abstracție făcînd de notație. Întrucît însă vom vorbi în secțiunea următoare (specia III) despre măsura ternară, este de prisos să ne oprim aici asupra ei.
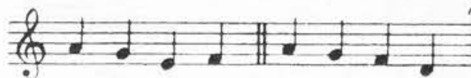
SPECIA III LA DOUĂ VOCI

În exercițiile ce urmează, fiecărei note din *cantus firmus* îi vor fi opuse cîte patru note.

E x e r c i ț i u p r e l i m i n a r. Se va încerca, întîi, scrierea de melodii în pătrimi. Ca în speciile precedente, se permite și aici începerea contrapunctului printr-o anacruză — deci, în cazul nostru, cu o pauză de pătrime (uneori și cu pauză de două sau trei pătrimi). În măsura penultimă se pot scrie — în locul pătrimilor — două doimi sau o notă întreagă, iar măsura ultimă (ca de altfel la toate speciile) va fi o *brevis*. După cum spuneam, în cazul unor valori atît de mici cum sînt pătrimile, regulile melodice se cer mult mai atent respectate decît la mișcările mai lente, întrucît coeziunea melodică este mai evidentă prin valorile mici, fiind și sesizată cu mai multă intensitate. Prin urmare, regula după care intervalele mai mari preced pe cele mai mici în mișcarea suitoare (ordinea aceasta inversîndu-se în cazul mișcării coborîtoare), nu va suferi nici un fel de excepție în aceste exerciții. Se interzice de asemenea succesiunea de două sau mai multe salturi în aceeași direcție[1]. Dar chiar dacă s-ar respecta succesiunea corectă a intervalelor mai mari și mai mici, posibilitățile de mișcare în pătrimi rămîn totuși infinit mai limitate decît la valorile mai mari. Practic, nu dispunem aici decît de două combinații utilizabile, și anume terța suitoare continuată cu o secundă superioară, ca de exemplu :



precum și mersul treptat coborîtor de secundă, urmat de un salt la terța inferioară, ca de exemplu :
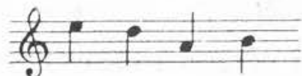


[1] Vezi pag. 85.

Dacă am vrea să înlocuim saltul de terță printr-unul de cvartă, am depăși limitele uzuale ale stilului. O inflexiune ca de pildă următoarea :
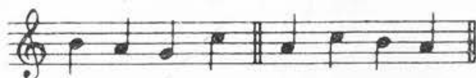


constituie una din cele mai mari rarități în stilul palestrinian, iar saltul coborîtor de cvartă,



nu-l găsim nicăieri.
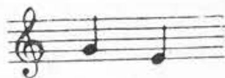
Regula menționată anterior, și care interzicea salturile suitoare de la pătrimea accentuată, se cere respectată aici cu cea mai mare grijă. În consecință, sînt interzise mișcări de felul următor :



în timp ce inversările acestora se pot folosi foarte bine :



De asemenea se va avea grijă ca salturile să fie cît mai neîntîrziat echilibrate. Un salt ca de pildă



va fi condus mai departe cel mai bine în felul următor :



dar va putea fi condus mai departe și prin salturi suitoare :



Sub nici un motiv însă, mișcarea nu poate fi continuată coborîtor.
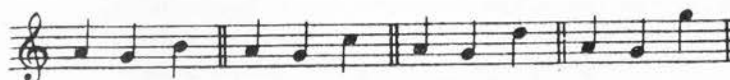
Importantă este aici și regula pe care o formulasem în parte în expunerile premergătoare (vezi pag. 88), și conform căreia o pătrime neaccentuată, introdusă suitor, va fi cel mai bine condusă mai departe, ascendent, printr-o mișcare treptată (tratată drept notă de trecere). Excepțiile de la această regulă sînt deosebit de rare ; singurul caz, oarecum uzual, îl constituie următorul salt coborîtor de terță, care continuă mersul treptat suitor al unei pătrimi neaccentuate :



Dimpotrivă, dispunem de o mai mare libertate de mișcare în cazul pătrimii neaccentuate, introduse prin mișcare descendentă. Cea mai bună dovadă în acest sens o constituie cambiata, figură melodică extrem de agreată :



sau și inflexiuni obișnuite, ca de pildă :



Se înțelege de la sine că secvențele, ca de pildă următoarea



trebuie evitate ; în general, salturile coborîtoare de pe două pătrimi accentuate succesive sînt de obicei mai puțin bune (cele suitoare, se-nțelege, sînt și mai nepotrivite). La un efect deosebit de trivial se ajunge atunci cînd sunetul folosit pe prima pătrime se repetă pe pătrimea a treia, în cazul cînd cel din urmă provine dintr-o mișcare coborîtoare. Același lucru este valabil și pentru repetarea sunetului de pe pătrimea a doua pe cea de a patra, atunci cînd ambele vin în mișcare descendentă.
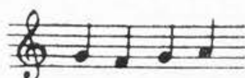
---

[1] Trebuie remarcat, în cazul acesta, că unui salt coborîtor de terță de la o pătrime neaccentuată, trebuie să-i urmeze întotdeauna o secundă suitoare, indiferent de raporturile ritmice ale formulei în cauză.
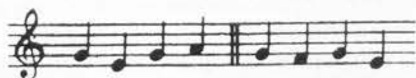
Ca atare, inflexiuni ca de pildă următoarele sînt rare, sau chiar inexistente într-o muzică palestriniană cu adevărat curată ca stil :



Asemenea repetări de sunete sînt însă utilizabile de îndată ce pătrimea a treia (respectiv a patra) accentuată intervine suitor. Spre exemplu, următorul ornament este mult agreat în cursul secolului XVI :
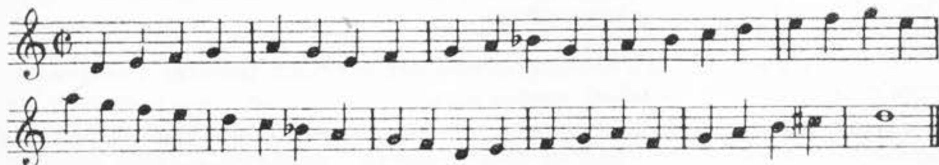


Dar și inflexiuni ca :



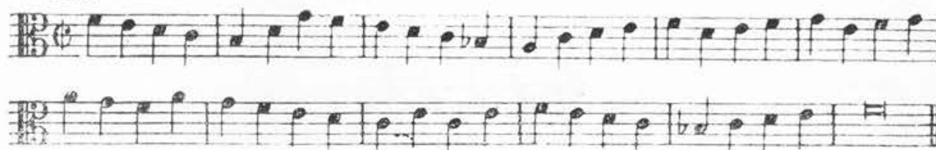
sînt foarte frecvente, deși timpul lor propriu-zis de înflorire se situează într-o perioadă ceva mai timpurie.

În cadrul acestei specii ni se oferă de nenumărate ori posibilități de a desfășura linii melodice frumoase și de o mare mobilitate ; contează însă ca ele să fie folosite de așa manieră, încît construcția melodică să se contureze și în ansamblu la fel de artistic și de omogen. Nu se poate stabili o schemă universal valabilă, privind arhitectura unei melodii. Chiar și în cadrul unui stil atît de precis delimitat ca acela din timpul lui Palestrina, melodiile puteau fi scrise în mii de feluri, fiind totuși la fel de bune și de impecabile. Cu toate acestea, o formă deosebit de frumoasă este aceea care deplasează punctul culminant spre sfîrșitul melodiei printr-un șir lin și firesc de mici creșteri și descreșteri ca niște unduiri. Ca de exemplu :

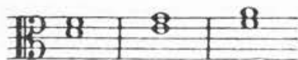


Dacă deplasăm punctul culminant foarte aproape de sfîrșitul melodiei va rezulta un efect neconform cu stilul palestrinian (respectiv în-

cheierea ar putea apărea prea dramatică și prea bruscă). Mai degrabă am putea pune sunetul de culminare la începutul melodiei însă și în cazul acesta ne va veni greu să stabilim calmul și echilibrul necesar. Dorim să privim îndeaproape exemplul tipic al lui Fux, preluat mai tîrziu în manualele mai noi ; nu o facem cu scopul de a critica (ar fi un lucru destul de ușor față de un sistem mai vechi de predare), ci pentru a scoate în evidență deosebirea dintre contrapunctul mai vechi — axat mai mult pe elementul armonic — și contrapunctul mai accentuat din punct de vedere melodic :



Cu toate că nu putem contesta de loc acestei melodii o anumită siguranță în conducerea liniară (așa de pildă, momentul ei de vîrf, la_1 este atins printr-o creștere deplin consecventă și sigură), nu putem totuși să nu o caracterizăm ca fiind în mod precumpănitor pătrunsă de impulsuri pur armonice. Găsim astfel în măsura 2 un acord figurat de sextă — *sol major* — (care contravine de altfel și regulii stricte a stilului palestrinian, care interzice succesiunea mai multor salturi în aceeași direcție în cazul mersului de pătrimi). De asemenea, măsurile 5—7 dau un efect de figurație următoarei succesiuni armonice



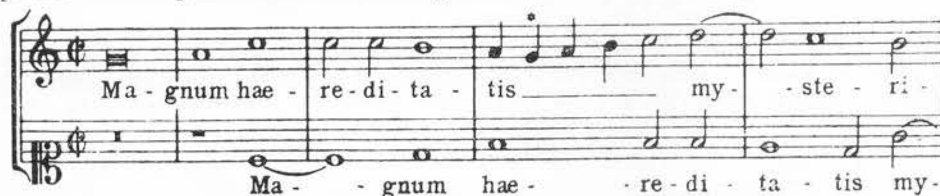
datorită manierei secvențiale cu care subliniază terța (măsura 7 conține același motiv din măsurile 5 și 6, în recurență). Măsura 9 arată și mai rău, datorită alcătuirii sale greoaie ; ea constă nu numai dintr-o secvență (saltul de terță repetat : *do, mi),* ci contravine pe deasupra, de două ori, regulii după care nu este permis saltul suitor de la pătrimea accentuată. O scriitură cu adevărat polifonică se poate realiza numai printr-o statornică și intensă „gîndire orizontală".

Contrapunctul. Există următoarele reguli privind tratarea intervalelor armonice în cadrul acestei specii :

1. Pe pătrimea întîi și a treia nu se pot afla *decît* consonanțe. În legătură cu această regulă, Fux face remarca : pătrimea a treia poate fi disonantă (numai atunci cînd pătrimile a doua și a patra sînt consonante). Remarca — preluată de altfel ca regulă de către majoritatea manualelor bazate pe Fux — este cu totul nejustificată din punct de vedere al sti-

lului palestrinian [1]. Voi arăta mai detaliat, în continuare, unele excepții răzlețe care sînt posibile în scriitura la două voci numai atunci cînd amîndouă se mişcă în mod liber (şi nicicînd în cazul în care mişcarea uneia din voci se bazează, ca aici, exclusiv pe note întregi).

2. Pe pătrimea a doua şi a patra pot fi folosite disonanțe şi anume în aceleaşi condiții ca şi în specia a doua — deci în cazul introducerii şi conducerii mai departe a disonanțelor prin mers treptat. Însă în timp ce la mişcarea treptată de doimi nu puteau fi folosite decît aşa-numitele „disonanțe de trecere", la specia a treia nu sîntem obligați să procedăm la o conducere mai departe în *aceeaşi* direcție, ci putem să ne reîntoarcem la sunetul inițial. Cu alte cuvinte, aici se admit broderiile disonante. Ce-i drept, Fux nu întrebuințează astfel de disonanțe, iar Bellermann, referindu-se la ele spune: „Este adevărat că compozitorii secolului XVI au cunoscut şi acest fel de disonanțe, însă le-au folosit numai la valori mai mici de note — pătrimi şi optimi — dar şi în cazuri rare" [2]. Cu această argumentare, Bellermann interzice întrebuințarea lor. Dar greşeşte cînd afirmă că asemenea inflexiuni ar fi apărut doar în cazuri rare în secolul XVI. Dimpotrivă, ele erau foarte agreate în timpul acela. Şi voi alege, din nenumărate exemple, următorul, cuprins în motetul palestrinian la patru voci *Magnum haereditatis mysterium*:



În exemplul de mai sus, pătrimea a treia din măsura 4 nu continuă mişcarea coborîtoare a primelor două pătrimi (mişcarea pe care ar fi trebuit, de fapt s-o continue, în conformitate cu regulile de pînă acuma privind tratarea disonanțelor). Observăm dimpotrivă, o revenire la sunetul inițial, *la*, fapt datorită căruia disonanța *sol* revine la sunetul *la*, devenind deci notă de broderie. Trebuie totuşi adăugat că acest tip de disonanță (extrem de uzitată în stilul palestrinian atunci cînd broderia constituie secunda inferioară a pătrimii accentuate premergătoare) devine o raritate de îndată ce broderia foloseşte secunda superioară. De altfel — în secțiunea despre *Melodie* — am arătat că inflexiuni ca de pildă:



erau evitate chiar numai din considerente melodice [3]. Cu atît mai mult este cazul să ne ferim de astfel de formule, dacă ele amenință pe
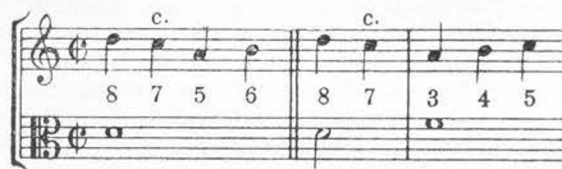
[1] Meritul de a fi atras atenția asupra acestui lucru revine teoreticianului Franz Nekes, care l-a demonstrat într-o recenzie despre *Kompositionslehre* [*Tratatul de compoziție*] a lui Haller, apărută în „Gregorius-Blatt" (1892).

[2] Vezi pag. 179

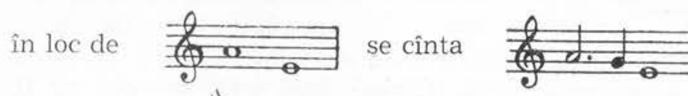
[3] Vezi pag. 88

deasupra și frumusețea armonică a compoziției datorită unei sublinieri relativ puternice a disonanței. În consecință vom folosi — în exercițiile ce urmează — disonanța de broderie coborîtoare. Suitor, aceasta nu va putea fi întrebuințată atunci cînd mișcarea se va efectua (ca în cazul nostru) exclusiv cu valori de pătrimi. Însă la contrapunctul cu valori de note combinate, lucrurile se schimbă în parte ; asupra acestei chestiuni voi mai reveni.

Deci regula de bază pentru tratarea disonanțelor în cazul pătrimilor, este aceea că disonanțele trebuie să se afle pe timpul neaccentuat al măsurii, introduse și conduse mai departe treptat. Există totuși o singură și foarte răspîndită excepție, așa numita *cambiata*, o inflexiune care părăsește disonanța introdusă coborîtor treptat pe un timp neaccentuat (ca și la alte specii) printr-un salt tot coborîtor de terță, efectuînd în continuare secunda suitoare. De exemplu :
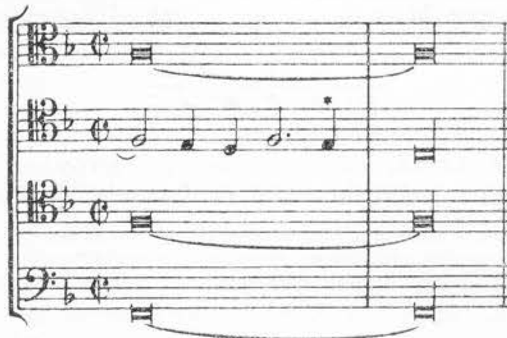


Această formulă melodică în valori ca cele de mai sus, dar și mai uzitată la valori combinate (vezi amănunte în secțiunea privind specia *V)* provine inițial dintr-un fel de ornament care „umplea" saltul coborîtor de cvartă



În acest context, nu se prea ținea seama strict dacă nota a doua (în forma ornamentală) mai era disonantă, — necerîndu-se nici rezolvarea ulterioară a disonanței.
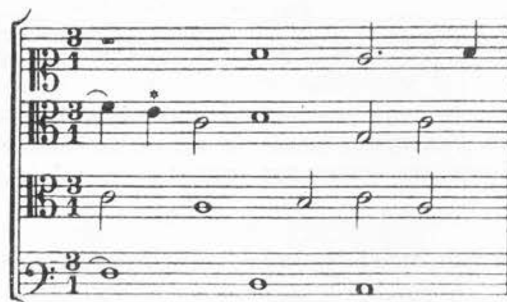
Către sfîrșitul secolului al XV-lea și începutul celui de-al XVI-lea, era extrem de agreată următoarea formulă cadențială

Jacob Obrecht (cca. 1438—1505) Misa *Je ne demande*



Deci formula *cambiatei* constă inițial din numai trei sunete. Atunci cînd sunetul al treilea nu era sunet cadențial (ca în exemplul de mai sus) se putea folosi aproape orice alt sunet, ca al patrulea — indiferent de intervalul la care se găsea față de sunetul al treilea — secunda, terța, cvarta sau cvinta superioară, sexta mică sau octava superioară. Însă și în secolul XV se cunoștea „forma clasică", conform căreia sunetul al patrulea era secunda superioară a sunetului precedent. Spre exemplu :

Dufay (cca. 1400—1474), Misa *Se la face ay pale*
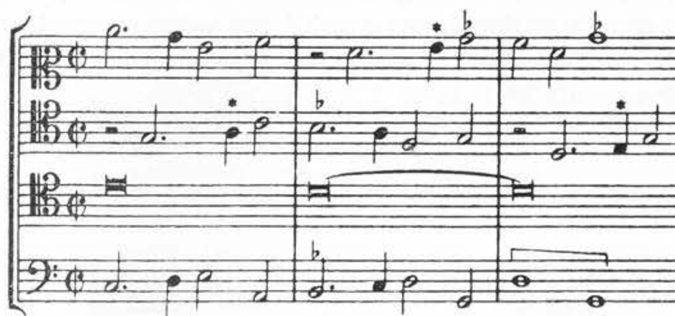


În prima jumătate a secolului XVI această formulă a îndepărtat pe toate celelalte — iar în stilul palestrinian, ea este singura care domină, practic vorbind. Fără îndoială că faptul trebuie pus în legătură cu regula privitoare la rezolvarea treptată a disonanțelor, care este respectată în stilul palestrinian fără excepție, și că forma „clasică" de *cambiata* constituie doar o excepție *aparentă* de la regula de mai sus, putîndu-se deci afirma chiar și în mînuirea severă a regulilor stilistice. Datorită faptului că cel de al treilea sunet al cambiatei merge spre secunda sa superioară, aceasta din urmă dă impresia de sunet de rezolvare. Or acest sunet de rezolvare, deși apărut cu întîrziere, conferă celui de-al treilea sunet al cambiatei efectul unei intercalări ornamentale și neesențiale, incapabile de a ocoli desfășurarea reală și absolut normală a procesului — respectiv rezolvarea treptată a disonanței.

O dată cu formele mai libere de cambiată — mai sus menționate — este scoasă din uz și cambiata „ascendentă". Această formulă, care este inversarea exactă a cambiatei clasice (și în care disonanța este introdusă treptat *suitor* și condusă mai departe printr-un salt de terță tot suitor

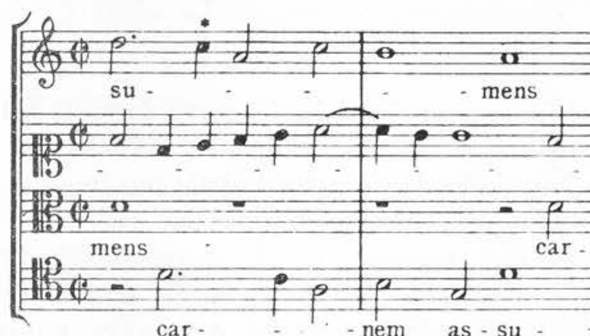
urmat — în sfîrşit — de o secundă coborîtoare, era destul folosită în jurul anului 1 500. Spre exemplu :

Josquin des Prés (cca. 1450—1521) Misa *Hercules*



Singura formă oarecum neregulată a cambiatei, şi care poate fi găsită, nu rareori, la Palestrina (mai cu seamă în lucrările sale timpurii) este acea inflexiune pe care am putea-o numi eventual cambiata „lărgită" :

Palestrina. Motetul *Magnum haereditatis mysterium*



După cum reiese din exemplul de mai sus, cel de-al treilea sunet al cambiatei este urmat de un salt suitor de terţă, apoi de o secundă coborîtoare ; şi de-abia după aceasta din urmă apare sunetul propriu-zis de rezolvare, intervenind deci — în felul acesta — cu o dublă întîrziere [1].
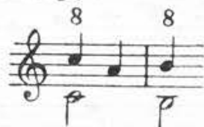
[1] Teoreticianul englez Kitson pune greşit problema atunci cînd afirmă despre cambiatele „libere" şi „lărgite" (aşa cum acestea puteau fi găsite la compozitorii secolului XVI): „*through constant use the real significance of the Nota Cambiata has been forgotten*" („datorită folosirii curente, semnificaţia reală a cambiatei a fost uitată", N. tr.). În: *Counterpoint* 1907, pag. 55. Asemenea inflexiuni nu constituie nicidecum modernisme ale acelui timp, ci din contra: cambiata „clasică" era punctul final, şi nu punctul de plecare al evoluţiei.

Deci cambiata cuprinde, în felul acesta, cinci sunete în loc de patru cum era la cambiata clasică [1]. În exercițiile noastre ne vom referi numai la aceasta din urmă.

3. Ca și la speciile precedente, se va începe și aici întotdeauna cu consonanța perfectă. Cînd contrapunctul începe cu o anacruză, consonanța perfectă poate fi înlocuită uneori și cu una imperfectă.
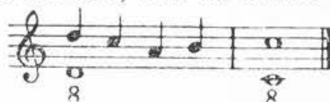
4. Unisonul este interzis pe prima pătrime, cu excepția primei și ultimei măsuri. Pe ceilalți timpi ai măsurii însă, unisonul poate fi întrebuințat în mod *liber*.

5. Cvintele și octavele ascunse pe două pătrimi succesive „bune“, sînt tolerate numai în mod excepțional. Mai cu seamă octavele :
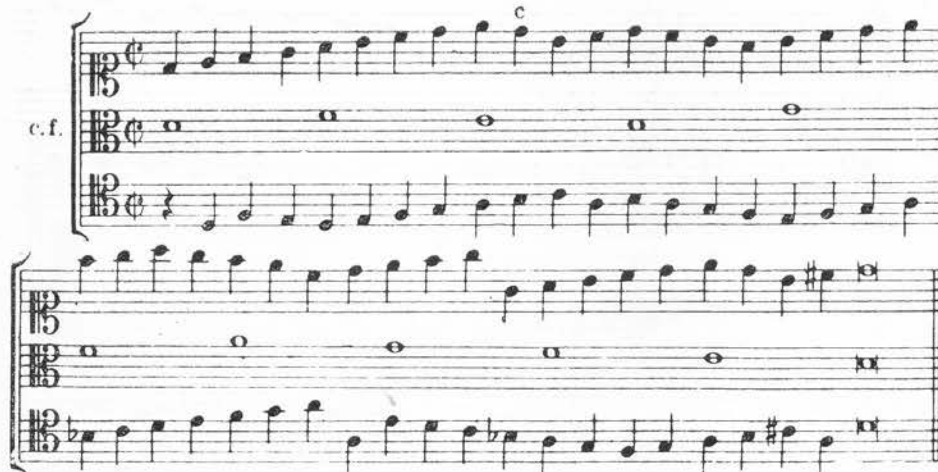


au un efect atît de neconsistent și șters, încît este preferabil să fie evitate, mai ales în scriitura la două voci.

Dimpotrivă, dacă cele două octave sînt distanțate printr-un șir de patru pătrimi, ele pot fi folosite, mai cu seamă în cadențe, ca de pildă :



În privința cvintelor, sînt valabile aceleași reguli.

doric **Exemple**



[1] Unii autori, ca de pildă Heinrich Schenker, afirmă ce-i drept: *cambiata* ar constitui „o unitate organică de cinci sunete, a cărei desfășurare ar fi imuabilă“ (în: *Neue musikalische Theorien und Phantasien* [*Noi teorii și fantezii muzicale*], vol. II, 1910, pag. 308. Numai atunci cînd cel de-al patrulea sunet al cambiatei este o pătrime, ar exista necesitatea de a-l conduce mai departe spre secunda superioară; și aceasta în virtutea regulii mai sus enunțată, conform căreia pătrimile introduse treptat suitor trebuie conduse mai departe în același fel. Dacă însă sunetul al patrulea are o altă valoare el poate fi condus mai departe în oricare alt fel.

frigic

c

c.f.

c

mixolidic

c.f.

eolic

c

c.f.

c

ionic
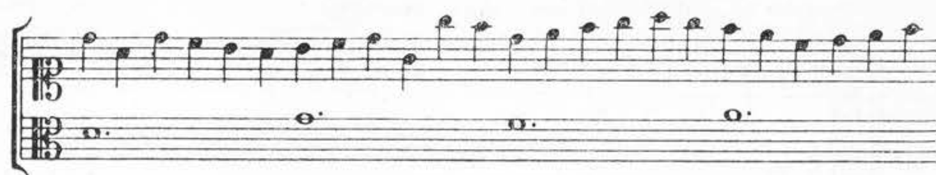
c.f.

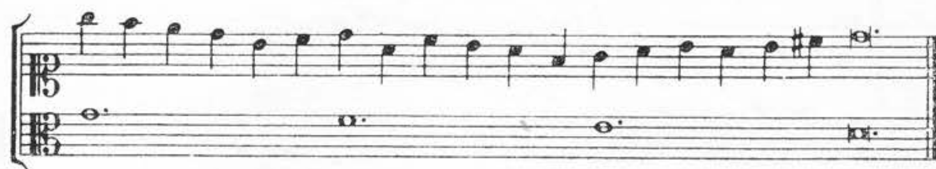
c

Regulile enunțate pentru măsurile binare se pot aplica și în cazul măsurilor ternare. Spre exemplu :

doric
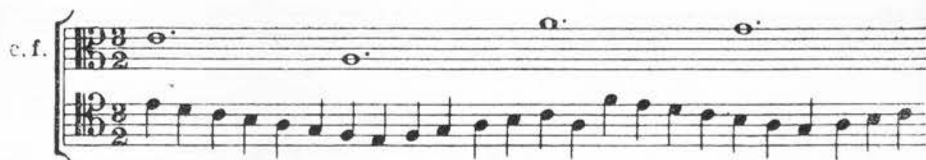
c.f.

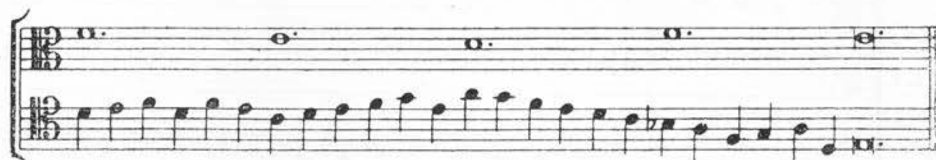




frigic

c. f.



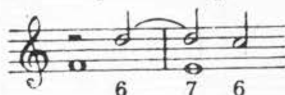


SPECIA IV LA DOUĂ VOCI

Ca și la specia II, fiecărei note din *cantus firmus* îi sînt opuse cîte două doimi. Deosebirea dintre aceste două specii constă în aceea că doimea neaccentuată este legată de doimea accentuată următoare, în așa fel că se creează un întreg lanț de sincope. În consecință, contrapunctul se va mișca, de fapt, numai în note întregi (ca și în specia I), fiind deci supus acelorași reguli melodice pe care le întîlnisem acolo. Însă — mai mult decît în specia I — specia IV acordă o libertate mai mare succesiunii de intervale mari și mici dacă se mișcă în aceeași direcție. Coeziunea melodică este întrucîtva afectată prin formarea neîntreruptă de sincope, ca atare (spre deosebire de speciile precedente) exercițiile speciei IV vor cunoaște o deplasare a ponderii mai mult spre elementul vertical. Ele vor servi mai ales pentru familiarizarea cu folosirea disonanțelor prin sincopă și nu țin seama, decît în măsură mai redusă, de considerentele liniare. Putem deci să facem abstracție, aici, de exercițiile melodice preliminare.
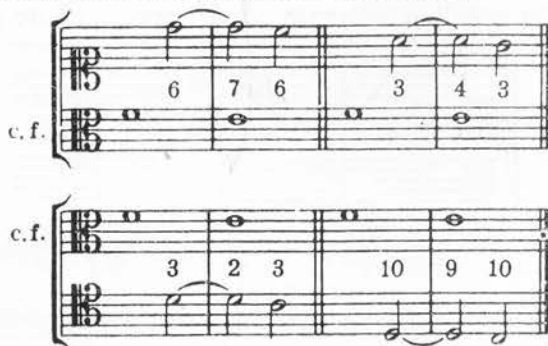
Pentru intervalele armonice sînt importante următoarele reguli :

1. Disonanțele pot fi întrebuințate numai pe doimile *accentuate*, astfel ca sunetul disonant să provină din menținerea sunetului de pe timpul neaccentuat al măsurii precedente (unde fusese consonant față de *cantus firmus)*, mișcîndu-se apoi *coborîtor treptat*, spre a forma o consonanță pe timpul neaccentuat următor. Spre exemplu :
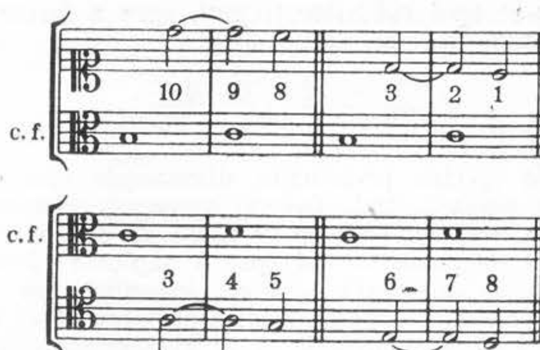


În timp ce la speciile precedente, disonanțele erau folosite numai pe timpii slabi ai măsurii, unde treceau aproape neobservate, specia IV urmărește tocmai disonanța ca scop în sine ! Ea este aici anume cerută pentru a fi auzită — poate tocmai spre a exploata efectul contrastant dintre consonanță și disonanță, atît de însemnat din punct de vedere estetic. În speciile II și III, disonanțele erau doar tolerate. Și în specia IV, cu toate că se urmărește să se evidențieze disonanța cît mai clar, există și aici tendința de a se evita efectele prea brutale sau insistente. În consecință, se cere o „pregătire" a disonanței, și care constă în aceea că sunetul disonant este transmis, prin *legato,* de pe timpul neaccentuat al măsurii premergătoare, unde apăruse în chip de consonanță. Or, tocmai prin faptul că sunetul disonant este perceput — imediat înainte de efectul său dur — într-un raport de consonanță față de *cantus firmus,* disonanța este privată de elementul ei penetrant ; tot astfel și rezolvarea treptat coborîtoare (constituind, neîndoios, unul din cele mai liniștitoare efecte muzicale) contribuie în mare măsură la acțiunea de atenuare și omogenizare.
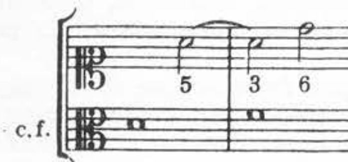
2. Disonanțele nu pot fi rezolvate decît la consonanțe imperfecte. Precum știm, după disonanță se cere întotdeauna perceperea unei sonorități satisfăcătoare, de aceea disonanța se rezolvă cu precădere la o terță, sextă, decimă (și altele asemănătoare), evitîndu-se, de regulă, cvintele și octavele „goale". De aici rezultă (strîns legat de regula strictă a rezolvării treptat coborîtoare) că în contrapunctul acestei specii, disonanțele prin sincopă din vocea superioară vor putea fi exclusiv septimele și cvartele — în timp ce pentru contrapunctul situat dedesubtul lui *cantus firmus* se vor putea folosi doar secundele și nonele :



Pe de altă parte, în scriitura la două voci nu se poate folosi secunda și nona în vocea superioară, cvarta și septima sub *cantus firmus*, întrucît toate ar trebui să se rezolve în consonanțe perfecte : [1]
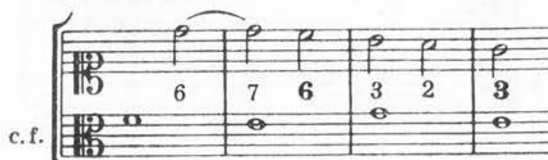


3. În cadrul acestei specii, ne vom strădui să folosim cît mai mult posibil disonanțele prin sincopă. Cu toate acestea, anumite considerente privind conducerea vocilor precum și alternarea intervalelor vor reclama pe alocuri și cîte o consonanță pe timpul tare *(arsis)*. În astfel de cazuri, sunetul sincopat poate fi condus mai departe după plac, ca de pildă :



Mersul treptat coborîtor rămîne obligator în cazul disonanțelor prin sincopă.

4. Pe alocuri poate apărea necesitatea de a se întrerupe șirul sincopelor ; în acest caz vor exista momente ale speciei II, care urmează să fie tratate conform regulilor aferente acestei specii, ca de pildă :
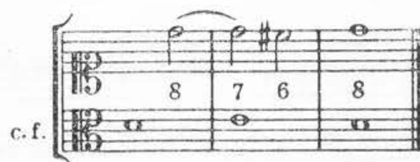


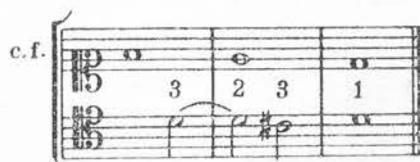
[1] În scriitura la numai două voci se vor evita de asemenea și intervalele mărite și micșorate în sincope.

5. Folosirea unisonului în specia IV nu este îngrădită de nici o regulă, fiind posibilă atît pe timpul tare, cît și pe cel slab. La întreruperea sincopelor, regulile privitoare la specia II se aplică și unisonului.

6. Sînt admise anacruzele atunci cînd formează o consonanță perfectă cu *cantus firmus*.

7. În specia IV, cadențele se formează cel mai bine cu septima ca disonanță prin sincopă, atunci cînd contrapunctul se află la vocea superioară ; dacă acesta se află însă dedesubtul lui *cantus firmus*, se folosește de regulă secunda :
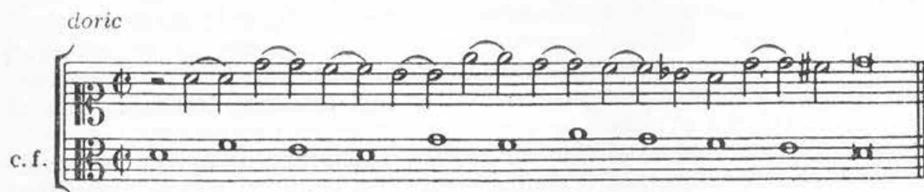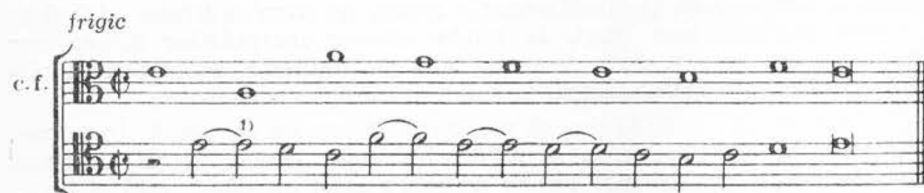




Acolo unde *cantus firmus* o cere, se poate folosi și în măsura penultimă a contrapunctului o notă întreagă.

Exemple
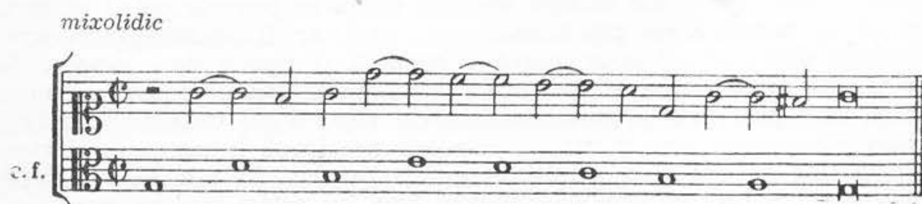
doric



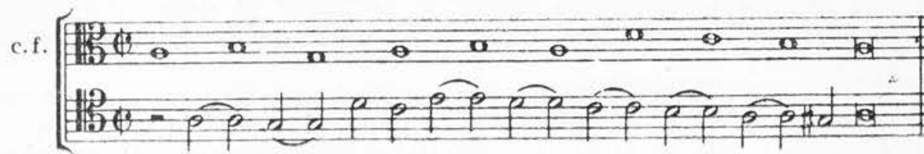
frigic



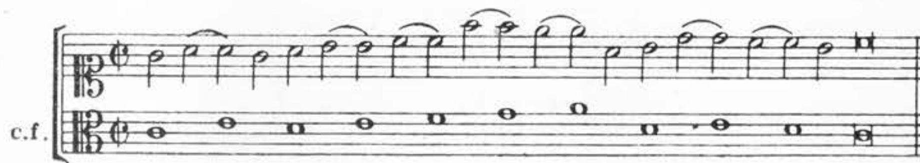
mixolidic



eolic



ionic
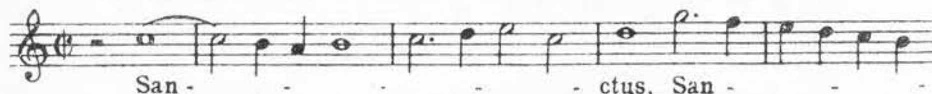


SPECIA V LA DOUĂ VOCI

Exerciţiu preliminar. Se vor scrie melodii cu valori combinate.

În această specie — cea mai importantă dintre toate, şi pentru care exerciţiile premergătoare n-au constituit decît pregătirea — ritmul este cu totul liber, respectiv, nu mai sîntem legaţi de anumite valori de note. Putem folosi, în egală măsură, note *brevis*, note întregi, doimi, pătrimi şi optimi. Totuşi, lucrurile nu trebuie înţelese în sensul unei folosiri a valorilor de note după bunul nostru plac. Întocmai ca şi intervalele, ritmurile sînt şi ele supuse anumitor legi artistice. Trebuie spus că atunci cînd melodia şi ritmul se contopesc, raportul devine foarte complicat — un raport intelectual. Iar un astfel de fenomen se apropie de acele sfere în care impresiile pot fi foarte greu cristalizate în reguli, necesitînd o anumită consistenţă şi fluiditate. Ca atare, ne vom mulţumi aici doar cu cîteva indicaţii mai largi. În ciuda tuturor încercărilor întreprinse pînă acuma din cele mai diverse unghiuri de abordare, o „estetică a ritmului" continuă să rămînă încă, în mare măsură, un deziderat.

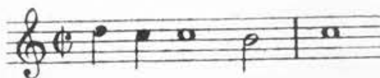
1. Trebuie să ne străduim să realizăm varietatea melodică. În consecinţă, valorile de note trebuie astfel îmbinate pentru a da impresia de prospeţime şi elasticitate. Tot ce ar putea avea un efect rigid şi brusc trebuie evitat. O melodie în care am găsi doimi în primele patru măsuri, pătrimi în următoarele patru măsuri ş.a.m.d. ar fi necorespunzătoare. Asemenea linie melodică ar părea colţuroasă şi lipsită de coeziune. Şi mai greşită ar fi o melodie care ar folosi, după patru măsuri cu note întregi, alte patru cu pătrimi ; contrastele ritmice nu trebuie puse faţă în faţă, ele necesită treceri care să menţină echilibrul. Întocmai după cum ne străduim să realizăm echilibrarea intervalelor, în aşa fel ca după salturi mai mari să urmeze mişcări mai line, tot astfel se cere ceva ase-

mănător și în privința ritmului ; după valori mai mari trebuie să urmeze altele mai mici. Un exemplu clasic de astfel de echilibru, perfect ca frumusețe și ritmică, îl constituie celebrul început din *Sanctus*, în *Misa papei Marcellus*, de Palestrina :
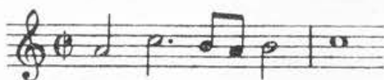


După o ușoară acumulare prin sincopă din măsurile 1—2, mișcarea celor două pătrimi din măsura 2 este percepută ca o destindere firească, cuprinzînd însă — în structura ei — vigoarea elastică necesară continuității ; această continuare se efectuează printr-o energie melodică și ritmică crescîndă (măsura 3), ducînd spre punctul culminant *sol* extraordinar de pregnant, accentuat în mod deosebit de ales datorită apariției sale organice. Melodia constă din trei curbe suprapuse (sau îmbinate), iar dezvoltarea mișcărilor mai repezi din cele mai lente, a curbelor mai înalte din cele mai joase, are efectul firesc al unui fenomen al naturii ; este ca și cînd am contempla suprafața unei ape, tulburată de aruncătura unei pietre, și ale cărei inele concentrice se deplasează din ce în ce mai mult spre margini. În maniera ei calmă și firească de creștere, această temă ne amintește susurul galant și vioi al unei fîntîni arteziene.

Sincopa, care deține un efect atît de decisiv în melodia de mai sus, este întotdeauna percepută drept element ritmic, care — prin frînarea pe care o exercită asupra mișcării — necesită în cel mai înalt grad o echilibrare. De aceea se obișnuiește deseori scrierea de valori mai mici, imediat anterioare sincopei — ca de pildă portamentul următor :

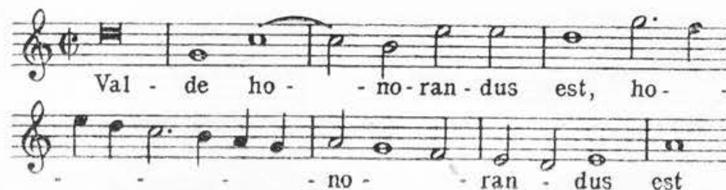


Cu aceeași predilecție, sincopa este deseori urmată de două optimi :
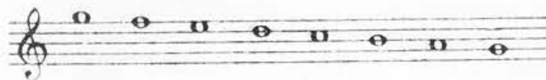


2. Interesul este de a se crea melodii „organice“ pline de coeziune. De aceea se recomandă ca mișcările mai repezi să fie derivate, treptat, din cele mai lente (mai cu seamă în cadențe) precum și cele lente din cele mai repezi. După cum spuneam, fragmentul mai sus citat (din *Misa papei Marcellus*) este un exemplu genial de tranziție de la mișcări mai lente la altele mai vioaie. Putem afirma că aproape fiecare temă de început în compozițiile secolului XVI este concepută în felul acesta.

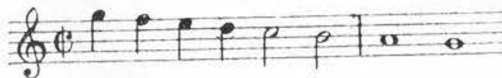
Un exemplu deosebit de frumos pentru un astfel de *crescendo* ritmic, urmat de un *decrescendo,* ni-l oferă începutul motetului palestrinian la patru voci *Valde honorandus est*



La prima vedere am fi tentați să credem că procedeul folosit de compozitor ar fi fost oarecum mecanic și schematic, prin aceea că folosește în prima măsură o *brevis,* într-a doua note întregi, iar într-a treia doimi. Aici însă nu poate fi vorba de un calcul searbăd ; totul se bazează pe inspirație. Să intonăm melodia ; vom resimți interiorizarea cu care ea a reușit să cuprindă cuvintele, precum și minunata naturalețe cu care le exprimă ! Este de asemenea remarcabil felul în care se conturează, ritmic și melodic, punctul culminant ; este întocmai maniera pe care am putut-o vedea și în melodia din *Misa papei Marcellus.* Este ca o expirație firească pe sunetele acute, mai cu seamă cînd acestea din urmă sînt accentuate. Să ritmizăm, de exemplu, următorul șir coborîtor :
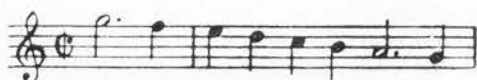


Cît de frumos ar fi efectul rămînerii pe nota acută, cu mult mai frumos decît dacă vom începe cu valorile mai mici, trecînd apoi la cele mai mari :
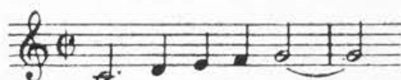


În acest din urmă caz, totul va fi resimțit oarecum stîngaci și de scurtă respirație, în timp ce forma ritmică din *Valde honorandus est* degajă un efect de libertate și nestînjenire. Ceea ce contribuie de asemenea la frumusețea melodiei din acest exemplu, este faptul că ea cunoaște un punct de repaus pe doi timpi, ritmic incongruenți, ai măsurii (coborîrea din măsurile 4—5), prin aceea că prima notă cade pe doimea a treia (accentuată) a măsurii, în timp ce sunetul al cincelea se situează pe doimea a doua (neaccentuată). Or, acest lucru conferă însu-
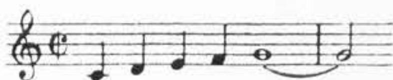
fleţire şi prospeţime. Cu mult mai şters ar fi efectul dacă am deplasa ambele puncte de repaus pe timpii accentuaţi ai măsurii :
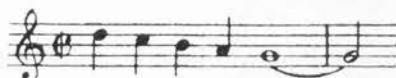


În domeniul ritmicii vom întîlni aceeaşi deosebire evidentă în ce priveşte tratarea mişcărilor suitoare şi coborîtoare, pe care am mai remarcat-o şi înainte. Şi anume, după cum mai menţionasem, în timp ce la mişcarea coborîtoare se recomandă ca valorile mari de note să le preceadă pe cele mai mici, în mersul ascendent se obişnuieşte să se înceapă cu valorile mai mari. Cu toate acestea se foloseşte destul de des formula următoare :
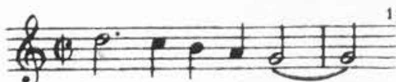


mai cu seamă atunci cînd nota ultimă (ca în cazul nostru) devine sincopă în această scară suitoare. Dar cel puţin la fel de frecvent putem întîlni şi formula următoare :



în timp ce inversarea acesteia :



apare mai rar, întrucît figura melodică corespunzătoare se echilibrează mai totdeauna astfel, din punct de vedere al ritmului :



[1] Este ca şi cînd ar fi intervenit o subordonare involuntară faţă de legea gravitaţiei şi de alte legi ale naturii. Dacă am asemui sunetul grav cu suprafaţa pămîntului, atunci am constata că în melodia secolului XVI se petrece acelaşi fenomen pe care-l observăm la căderea unui corp: cu cît se apropie, în căderea sa, mai mult de pămînt, cu atît creşte şi viteza lui. Tot astfel pare să se reflecte aici şi faptul că la începutul unei creşteri ne vom mişca mai repede decît dacă am fi parcurs deja o parte de drum.
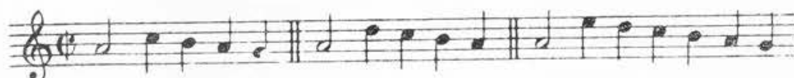
O regulă universal valabilă ne arată că salturile devin cu atît mai incomode cu cît viteza mişcării melodice este mai mare. Acest lucru se observă şi la Palestrina, la care salturile apar cu mult mai rar în pătrimi decît în doimi ; în optimi nu se face nici un salt. Deşi principial sînt permise salturile coborîtoare de pe pătrimea accentuată, precum şi salturi în ambele sensuri de pe cea neaccentuată, este totuşi bine ca aici — unde, spre deosebire de exerciţiile precedente, domneşte libertatea ritmică — salturile mai mari să fie efectuate mai lent, cu doimi sau cu note întregi, ţinînd seama totodată că felul firesc de mişcare al pătrimilor este, înainte de toate, cel treptat.

3. În ce priveşte tratarea pătrimilor, se vor mai avea în vedere următoarele :

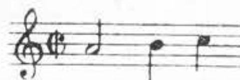
a. De regulă, mişcările în pătrimi sînt mai frumoase atunci cînd sînt începute de pe un timp neaccentuat. Această regulă este valabilă, în principiu, pentru mişcările coborîtoare. În cazul melodiilor ascendente (unde valorile mai mici pot să premeargă pe cele mai mari), mişcarea de pătrimi poate fi foarte bine începută de pe timpul accentuat al măsurii. Dacă mişcarea coborîtoare de pătrimi începe de la o astfel de doime accentuată, atunci forma cea mai firească este cea treptată.



Pot fi folosite însă cel mai bine figuri ca de pildă următoarea :



Dacă melodia se mişcă, în împrejurări similare, în sens suitor, atunci mişcarea exclusiv treptată are un efect oarecum colţuros :
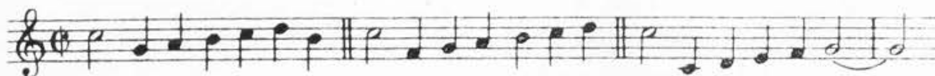


şi se găseşte doar rareori în lucrări aparţinînd perioadei de înflorire a polifoniei vocale [1].

[1] Lucrul se referă probabil la faptul că se cere într-o oarecare măsură un impuls energetic pentru a readuce mişcarea în sens ascendent (cel mai expus fricţiunii), mai cu seamă după repausul efectuat pe timpul accentuat al măsurii, respectiv pe un timp unde repausul a ieşit deosebit de mult în evidenţă.

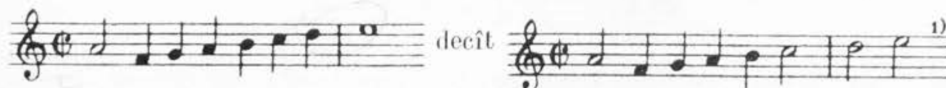
Cu mult mai bine apare aici procedeul de a efectua întîi un salt coborîtor, întrucît acesta — conform legii echilibrului — va ușura în mod firesc mișcarea în sens suitor ; deosebit de frumoasă este inflexiunea următoare :



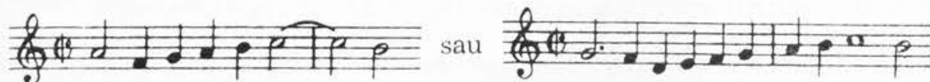
Dar și cu salturi de cvartă sau cvintă, chiar și de octavă, ea se prezintă excelent :



b. De regulă, pătrimile în mers treptat dobîndesc efectul optim atunci cînd sînt continuate pînă la o doime *accentuată*, deci mai bine :



Cu toate acestea, întîlnim inflexiuni de felul exemplului ultim de mai sus chiar și la cei mai buni compozitori ai secolului XVI. Însă în asemenea cazuri, se procedează foarte frecvent la prelungirea prin sincopare a doimii neaccentuate, în fața căreia se oprește seria pătrimilor:



c. Deși se poate tolera mai degrabă un număr sporit de pătrimi consecutive decît de note întregi sau doimi ; este firesc să intervină, și aici, momentul în care să se simtă nevoia unei schimbări ritmice.
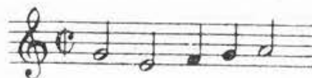
Este desigur dificil să găsim o limită în această privință ; următorul pasaj din *Credo — Misa sine titulo*, (vol. 24 al ediției de *Opere complete* de Palestrina) ar putea să constituie cu aproximație un maximum de pătrimi, treptate consecutive.



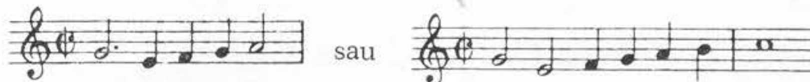
---

[1] Vezi pag. 85
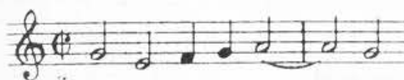
d. Se va evita plasarea izolată în măsură a două pătrimi pe locul unei doimi accentuate. O astfel de inflexiune are o respirație prea scurtă, atunci cînd nu este precedată sau urmată de o a treia pătrime. Deci nu :



ci :



Se pot accepta totuși și cele două pătrimi „accentuate" atunci cînd doimea următoare este sincopată :
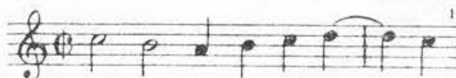


sau dacă prima din cele două pătrimi este legată de doimea precedentă :



4. În ce privește tratarea optimilor, explicațiile suplimentare sînt de prisos, întrucît totul în această privință a fost arătat în secțiunea despre *Melodie* (pag. 90).

5. Cu privire la sincope, vom ține seama de următoarele :

a. Valoarea cea mai mică de notă care poate fi sincopată cu o valoare identică este doimea. Deci nu se permite *legato*-ul între pătrimi :



b. Este interzisă formarea de sincope între valori mai mici de note și altele mai mari următoare, ca de pildă  ;

[1] Pentru orice eventualitate aș dori să reamintesc remarca de la pag. 111. Deci regula de mai sus este valabilă numai acolo unde unitatea de timp este doimea. În măsura de $\frac{4}{4}$ – deosebit de des întrebuințată în muzica madrigalelor din secolul XVI – nimic nu ne împiedică să sincopăm o pătrime cu alta imediat următoare.

dimpotrivă, cazul invers poate avea foarte bine loc, atîta doar că trebuie să avem grijă de a lega între ele numai valori al căror raport să fie de 2 : 1. Cu alte cuvinte deci, notele *brevis*, cele întregi, doimile și pătrimile pot fi punctate ; însă nu putem folosi prelungiri cu dublu punct. Și am fi obligați să facem acest lucru dacă am dori (conform cu practica secolului XVI) să notăm următoarele ritmuri fără bare de măsură :



Regula potrivit căreia valoarea mai scurtă nu poate fi legată de valoarea mai mare următoare, își pierde valabilitatea atunci cînd sunetul care trebuie legat de cel precedent, este sunet cadențial :

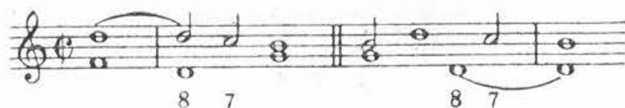


Sensul profund al celor urmărite aici va fi relevat — mai bine decît prin toate aceste reguli — de o temă palestriniană. Dintr-o sumedenie de exemple voi alege unul dintre cele mai frumoase : un fragment din motetul la patru voci *Ego sum panis vivus* :
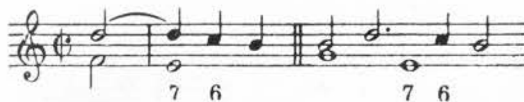


Exemplul este grăitor, iar cel care va sesiza pe deplin măiestria strălucitoare și inegalabilă pe care ne-o dezvăluie această melodie atît de simplă în aparență, va putea considera că a învățat într-adevăr mai mult decît tot ce și-ar fi putut însuși din toate teoriile și regulile stilistice.

C o n t r a p u n c t u l. În ceea ce privește tratarea disonanțelor, sînt valabile, firește, regulile celor patru specii premergătoare. Pe de altă parte, datorită noilor posibilități care vin să se adauge în specia V prin folosirea duratelor îmbinate se nasc situații în care regulile arătate pînă acum devin insuficiente. Ar fi de remarcat, că doimea care urmează după o ligatură sau o notă întreagă poate fi disonantă (însă numai atunci cînd disonanța este tratată conform regulilor speciei II) [1], respectiv :
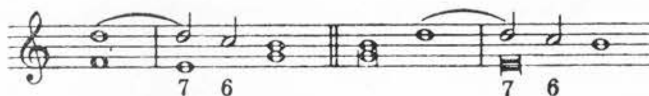


[1] O astfel de doime nu poate fi disonantă atunci cînd este precedată de o pătrime.
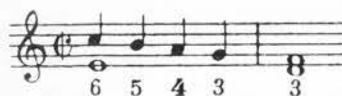
Acelaşi lucru este valabil şi pentru pătrimile care urmează după un *legato* sau după o doime punctată. De asemenea trebuie să ţinem seama că pătrimile ţinute prin *legato* de la o doime neaccentuată anterioară pot fi disonante doar în cazuri excepţionale ; se vor evita deci, pe cît posibil, inflexiunile de tipul următor :
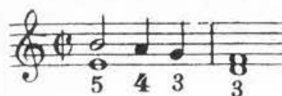


Mai adecvat ar fi astfel :
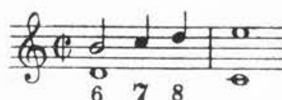


În timp ce specia V (asemănător speciei III a cărei mişcare se efectuează exclusiv în pătrimi) [1] menţine interdicţia disonanţei pe pătrimea a treia a măsurii, lucrurile se schimbă de îndată ce o astfel de pătrime disonantă se află după o doime accentuată (în loc de pătrime accentuată) iar desfăşurarea melodică este treptat coborîtoare. Deci, pe cînd formula următoare rămîne nepermisă :



forma aceasta este impecabilă :



Cu alte cuvinte, dacă într-o mişcare treptat descendentă se succed două pătrimi după o doime accentuată, atunci prima (sau a doua) din aceste pătrimi poate fi disonanţă. Dacă mişcarea se efectuează însă treptat suitor

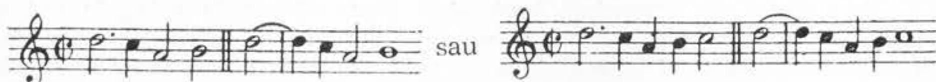


[1] Vezi pag. 118
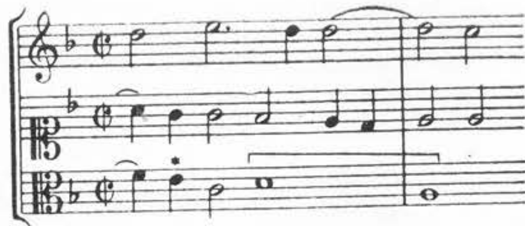
(ceea ce, după cum mai arătasem, ar fi mai puțin bine, fie numai din considerente melodice), atunci disonanța poate fi plasată numai pe cea de a doua pătrime. Spre deosebire de specia III, în care disonanța-broderie era permisă numai cu sunetul inferior [1], în specia V se permite și folosirea secundei superioare ca broderie. Totuși, cazul cel mai bun rămîne acela în care disonanța este premergătoare fie unei doimi neaccentuate (eventual punctată), fie unei note întregi (sincopată) :



În timp ce cambiata putea fi luată în considerare, pînă acuma, doar în cazul unor mișcări de pătrimi (conform regulilor speciei III) [2;3], de data aceasta ea poate fi întrebuințată în forme ritmice proprii, care sînt mult mai frecvente în compoziția liberă decît în cazurile arătate pînă acum :



În ce privește disonanța însăși (al doilea sunet al cambiatei), aceasta nu poate depăși, în nici un caz, valoarea unei pătrimi. Dacă nota a treia a cambiatei este pătrime, atunci și cea de-a patra trebuie să fie la fel. În asemenea cazuri, sunetul al cincelea trebuie să fie în mod necesar secunda superioară a celui de al patrulea. Dacă însă sunetul al treilea al cambiatei este doime (și în general, sunetul acesta nu poate revendica decît valoarea unei pătrimi sau doimi — în mod cu totul izolat, îl putem întîlni ca doime punctată), atunci nota de după el poate avea durata unei doimi sau note întregi. În cazul acesta, sunetul al patrulea nu trebuie neapărat să meargă mai departe treptat, ci poate fi tratat într-o manieră liberă — fapt care reiese, printre altele, și din următorul exemplu din motetul palestrinian la patru voci *Misit Herodes* :
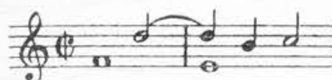


[1] Vezi pag. 119
[2] Vezi *Stilul palestrinian și disonanța*, pag. 159.
[3] Vezi pag. 120.

În această specie, cadențele se alcătuiesc deseori prin disonanțe prin sincopă ; în loc de formula următoare, de pildă :



La o astfel de inflexiune este indiferent dacă disonanța se află pe prima sau pe a doua optime sau chiar pe amîndouă. De altfel, dacă tratarea melodică a optimilor respectă regulile menționate mai sus,[1] ele pot fi disonante fără nici o îngrădire.

O altă formulă cadențială pe care o întîlnim de asemenea în muzica secolului XVI, deși mult mai rar, se prezintă astfel :

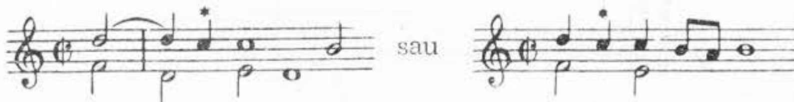


Este vorba de o pătrime intercalată între disonanța prin sincopă și sunetul de rezolvare al acesteia ; „sunetul intercalat" constituie terța inferioară a disonanței și este consonant față de cealaltă voce. Dimpotrivă, figura față de care Fux și teoreticienii următori manifestau atîta predilecție :



este cu totul străină stilului palestrinian. Este adevărat că ea poate fi întîlnită, în cazuri izolate, la compozitorii din secolul XVI însă ea intră în uzul curent de-abia la începutul secolului XVIII și anume la compozitori ca Bach și Händel ; prin urmare, Fux a transpus-o, în mod arbitrar, din muzica timpului său într-o epocă premergătoare.
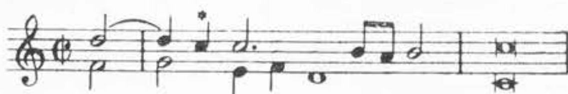
S-ar cuveni aici unele considerațiuni cu privire la portament [2]. Prin termenul de *portament* înțelegem o pătrime neaccentuată care anticipează nota accentuată care îi urmează. Din condițiile melodice privind tratarea portamentului (arătate la pag. 91) reiese că acesta poate fi întrebuințat numai introdus printr-o mișcare coborîtoare treptată și numai în fața unei doimi neaccentuate (respectiv pătrimii corespunzătoare). Este de aceea tot una dacă acest portament va fi consonant sau disonant :



[1] Vezi pag. 90

[2] Deși acestea vor fi întrebuințate de-abia în cadrul scriiturii libere la două voci.

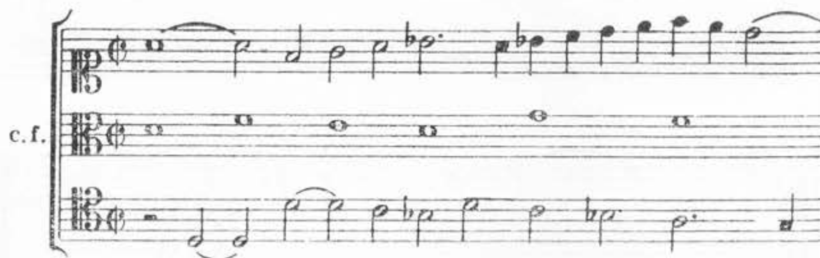
Deosebit de suplu și organic este efectul portamentului atunci cînd precede disonanța prin sincopă ornamentată cu optimi :
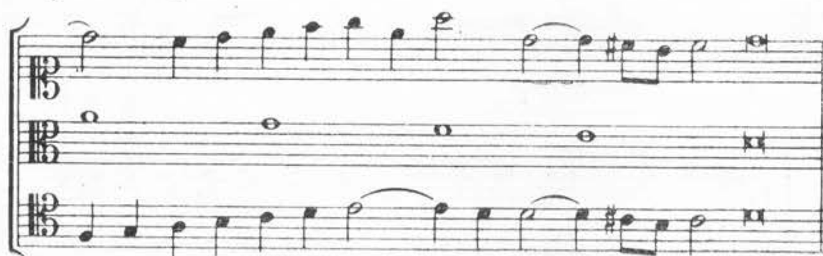


În legătură cu cele arătate mai sus, aș dori să citez unele exemple de contrapunct ale speciei V. Vreau să subliniez încă o dată marea importanță pe care o prezintă exercițiile de acest fel, și recomand studierea lor aprofundată. Important este să se poată ajunge la înțelegerea raportului armonios dintre calm și mișcare — pe scurt, la miezul celei mai importante probleme a întregii tehnici muzicale.
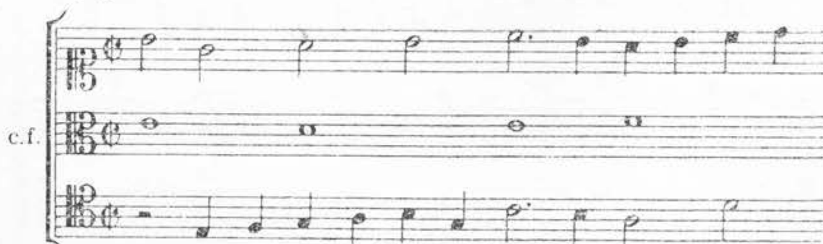
Exemple
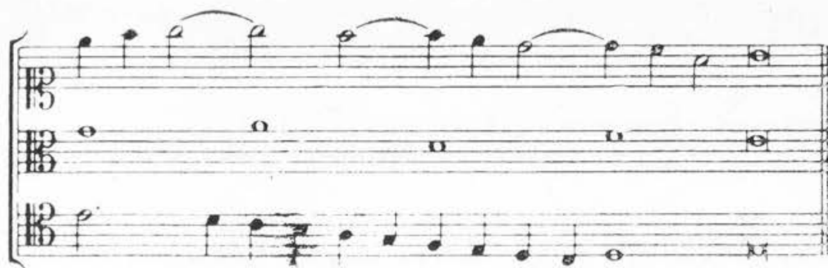
doric
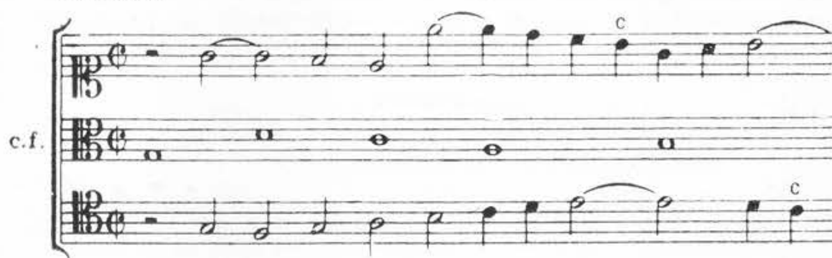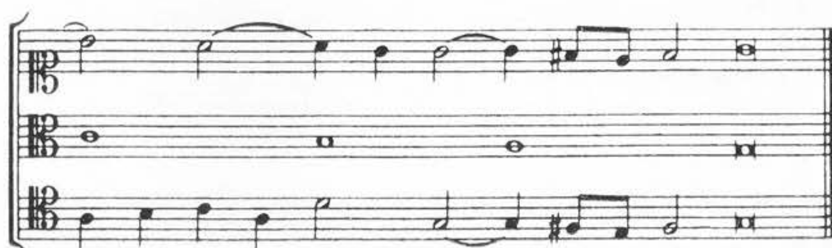




frigic
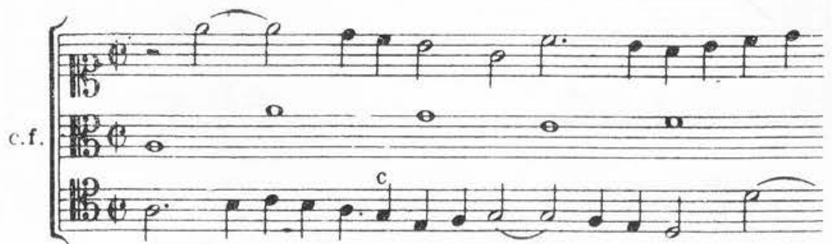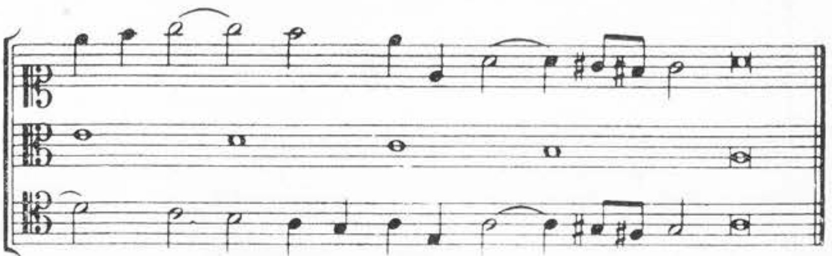




mixolidic





eolic





ionic

c
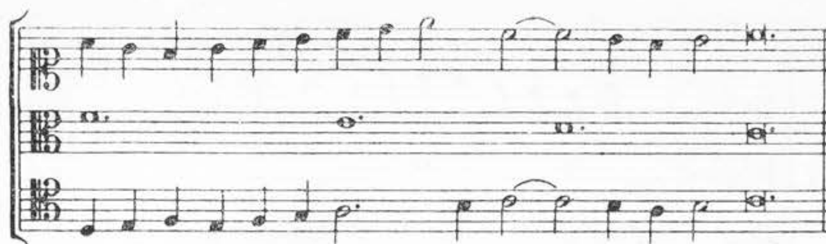
c.f.

În cadrul acestei specii, toate regulile valabile pentru măsura binară se aplică și la măsura ternară.

ionic

c.f.
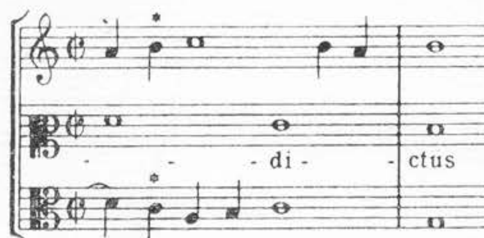
c



SCRIITURA LIBERĂ LA DOUĂ VOCI

Pentru aceste exerciții, în care apar două voci opuse în ritm liber, (părăsindu-se deci principiul de *cantus firmus*), sînt valabile — în linii generale — aceleași reguli ca și pentru specia V la două voci. Trebuie totuși făcute unele completări :
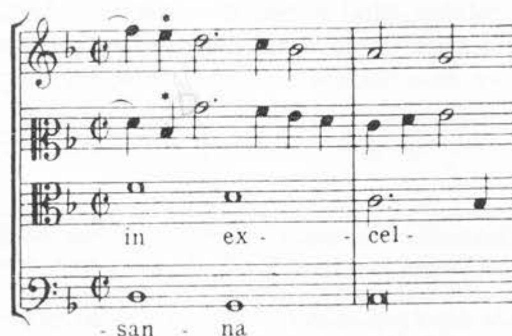
1. Regula conform căreia disonanțele nu sînt permise în procedeul de „notă contra notă" are o aplicabilitate nelimitată doar în cazul cînd vocile cunosc o mișcare în valori mai mari decît pătrimi contra pătrimi. Totuși se pot observa astfel de procedee în numeroase pasaje, la cei mai buni compozitori ai secolului, care nu respectă această condiție. Așa de pildă, în următorul fragment din *Misa papei Marcellus* de Palestrina :



Observăm în cazul acesta, că ambele voci extreme sînt disonante pe pătrimea a doua din măsura 1. Pe de altă parte, fiecare din aceste două voci rezolvă în mod corect și independent disonanța : vocea superioară în chip de disonanță de pasaj suitoare, iar cea inferioară în chip de *cambiata* „clasică". Această corectitudine reciprocă constituie regula în cazul disonanțelor la specia notă contra notă. Cîteodată se întîmplă, ce-i

drept, ca una sau mai multe voci să trateze disonanța în mod mai liber, ca de exemplu :

Palestrina — *Misa Brevis*



În acest exemplu, disonanța din vocea superioară este într-adevăr o disonanță de pasaj corect tratată, în timp ce vocea a doua își permite un lucru neobișnuit : un salt de sextă de pe disonanța introdusă de asemenea prin salt de terță. Totuși, ambele voci sînt în raport corect față de vocile inferioare, care se mișcă în valori mari.

Regula cu privire la tratarea disonanței în specia „notă contra notă", poate fi formulată în felul următor :

a) Valorile de note mai mari decît pătrimea nu pot fi disonante față de valori identice.

b) Dacă în scriitura la două voci ambele disonanțe sînt pătrimi, fiecare din cele două voci trebuie să trateze disonanța în mod corect (în același fel ca și în cazul unei disonanțe față de o altă voce ținută). Același lucru este valabil și la scriitura la trei și mai multe voci, atunci cînd toate vocile se mișcă pătrime contra pătrime [1].

c) În schimb, dacă într-o scriitură la trei sau mai multe voci, una sau mai multe voci procedează în valori mari, în timp ce două sau mai multe voci se mișcă, simultan, pătrime contra pătrime, atunci aceste voci mai agitate pot fi disonante în mod liber laolaltă ; doar că fiecare din

1 Chiar și la cei mai mari compozitori din secolul XVI putem întîlni abateri izolate de la această regulă ; însă acestea sînt atît de rare încît nu pot fi luate în considerare pentru practică (Vezi *Stilul palestrinian și disonanța*, pag. 147).
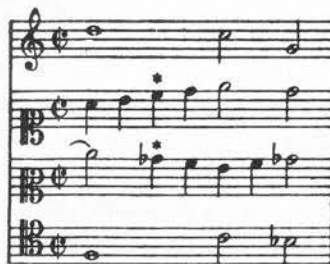
acestea, luată în parte, trebuie să se afle într-un raport corect față de vocile ținute [1].

2. Regula conform căreia pătrimea accentuată nu poate fi disonantă, va fi atenuată prin următoarea excepție în cazul scriiturii libere.

Atunci cînd patru pătrimi se succed într-o mișcare coborîtoare treptată, prima dintre pătrimi fiind accentuată (respectiv fiind situată pe locul primei sau cele de-a treia doimi a măsurii) poate fi disonantă și pătrimea a treia, nu numai cea de-a doua și a patra. Dar se cer, în plus, următoarele condiții :

---

[1] Lucrările teoreticienilor mai vechi nu conțin nici un fel de lămurire privind acest raport ; după cîte cunosc, englezul W. S. Rockstro este primul care îl menționează. În *The rules of counterpoint [Regulile contrapunctului]* (pag. 102, Londra, 1882), el afirmă : *These notes (pătrimile) must always be irreproachable in their relation to the Bass ; but notwithstanding this, they frequently make frightfull collisions with each other. Now, of these collisions, the greatest of the Great Master took no notice whatever. Provided their, Florid Parts moved well with the Bass they cared nothing for the crashes, which took place between them"* (în limba engleză în text — n.n.) „Aceste note (pătrimile) trebuie să se afle întotdeauna într-un raport corect față de bas ; nesocotind acest lucru ele vor produce ciocniri îngrozitoare. În ce privește aceste ciocniri, nici cel mai mare dintre marii maeștri nu le menționează. Presupunînd că mișcarea lor este corectă față de bas, ei nu se îngrijesc de ciocnirile ce intervin între ele". Se poate vedea (printre altele și în exemplul următor) că această regulă nu este justă :



Este adevărat că în cazul acesta raportul celor două voci medii este corect față de bas. Cu toate acestea un asemenea pasaj este de neimaginat în stilul palestrinian întrucît disonanța de pe pătrimea a treia a celei dintîi voci medii este tratată nereglementar în raport cu sunetul ținut, *re* al vocii superioare. Nu este deci suficient ca mișcările în pătrimi să se desfășoare într-un raport corect numai față de bas ; ele trebuie să fie impecabile față de toate valorile mai mari de note indiferent de vocea la care ar apărea acestea.

a) După pătrimea a patra trebuie să urmeze secunda ei superioară :[1]

b) Cealaltă voce trebuie să cuprindă o disonanță de întîrziere corectă față de vocea care se mișcă în pătrimi.

Această formulă se pretează deci mai bine pentru cadențe, fiind de aceea folosită cu mare predilecție în secolul XVI în astfel de scopuri — și anume în scriitura la două și mai multe voci. Următoarea formulă este deosebit de caracteristică în scriitura la patru voci :
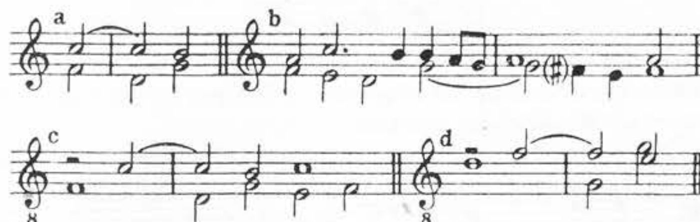
Motivul pentru care tocmai această formulă cadențială era atît de larg folosită în timpul lui Palestrina și chiar de către compozitori care se fereau de obicei de disonanțele puternice constă desigur în aceea că era interpretată ca variantă a cambiatei clasice. Și anume, probabil că în loc de

se percepea

3. În cazul disonanțelor prin sincopă, cealaltă voce (respectiv vocea nesincopată) nu mai este obligată să aștepte rezolvarea disonanței spre

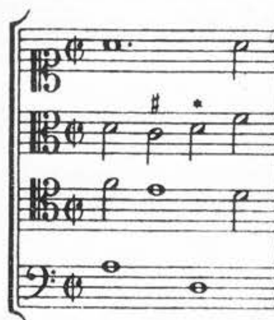
[1] Condiția este esențială (vezi *Stilul palestrinian*, pag. 107).

a-și continua mișcarea (după cum fusese cazul la specia IV) ci poate schimba sunetul o dată cu vocea sincopată :



Exemplul *b* de mai sus, care reprezintă o desfășurare ușor figurată a motivului de bază *a*, este extras din misa palestriniană *Ut, re, mi, fa, sol, la* (începutul lui Agnus I), în timp ce exemplul *c* provine din tratatul *L'antica musica ridotta alla moderna* de Vicentino (1557), unde figurează drept model al unei cadențe la două voci. În ce privește exemplul *d*, acesta se găsește în *L'arte del contraponto* al lui Artusi (1598). Teoreticienii secolului XVI menționează deseori aceste forme de tratare a disonanțelor fără a da reguli mai precise [1]. Practica pare însă a dovedi că aceste forme apar cel mai frecvent între voci superioare și medii, în timp ce vocea nesincopată poate fi continuată cel mai bine treptat, atunci cînd se află în bas față de disonanța prin sincopă. Printr-o astfel de tratare va fi posibilă nu numai înviorarea ritmică a conducerii vocilor ci și aplicarea de înlănțuiri „rele", ca de pildă secunde și none în vocea superioară — loc unde acestea pot fi astfel rezolvate la consonanțe imperfecte :

Palestrina — Motetul *Domine, quando veneris*
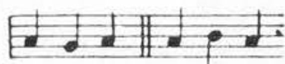


Se pare de altfel, că pentru continuarea vocii nesincopate n-ar fi fost în vigoare alte reguli decît cele melodice obișnuite, ținîndu-se firește

[1] Vezi P. Hamburger — *Subdominante und Wechseldominante [Subdominanta și dominanta de substituire]* (Kopenhaga și Wiesbaden 1955, pag. 148 și urm.).
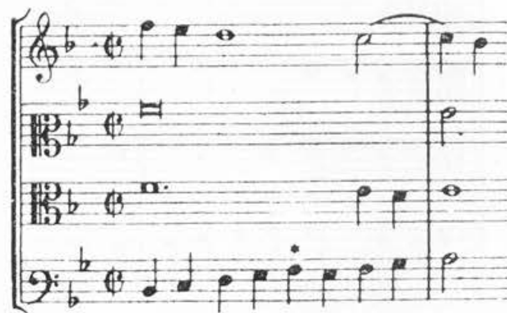
seama ca disonanța să fie rezolvată în consonanță — de preferință imperfectă (inclusiv cvarta, atunci cînd nu apărea în raport față de bas).

În rest, vocea nesincopată poate să-și continue mișcarea înainte de rezolvarea disonanței prin sincopă ; în ceea ce privește desfășurarea melodică a acestei voci, ea dispune doar de patru posibilități :
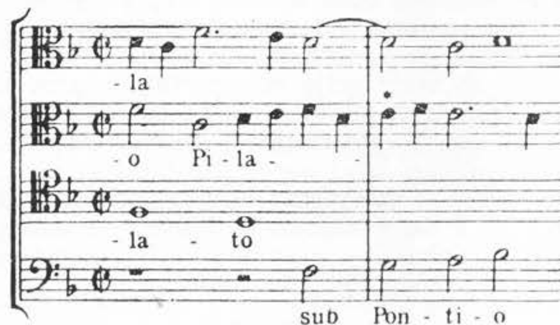
a) O broderie inferioară sau superioară :



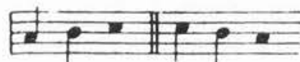
așa cum o folosește Palestrina în următoarele exemple, din misele *Viri Galilaei* :



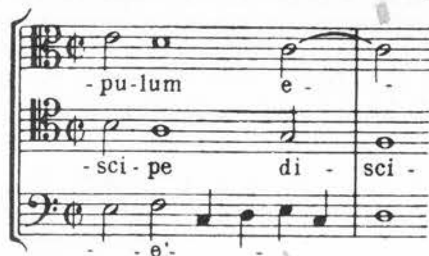
și *Laudate dominum* :
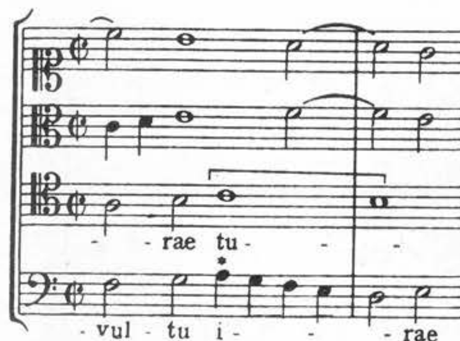


b) O mișcare treptată, suitoare sau coborîtoare :



ca de pildă în motetele palestriniene *Doctor bonus* :
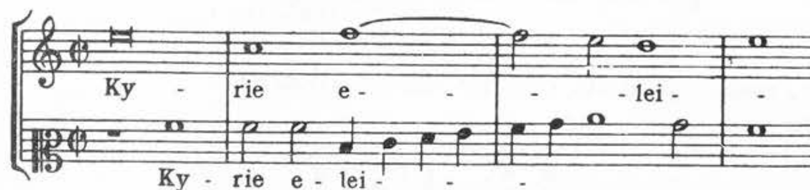


și *Domine, quando veneris* :



Aceste posibilități pot fi rezumate prin următoarea regulă : *În cazul în care vocea nesincopată își continuă mișcarea prin ciocnire disonantă cu o sincopă după o pătrime, atunci acestei prime pătrimi accentuate trebuie să-i urmeze întotdeauna două secunde treptate și în aceeași direcție.* Singura excepție (doar aparentă) o formează *cambiata.*

Dacă opunem (așa cum se întîmplă la aceste exerciții) două melodii libere, atunci trebuie să avem grijă ca raportul reciproc al vocilor să se desfășoare cît mai frumos și organic, nu numai în sens orizontal, ci și vertical. În astfel de cazuri vom răspunde (firește fără a cădea în exces de pedanterie) unor mișcări largi ale uneia din voci prin mișcări repezi și energice ale celeilalte și viceversa ; este un principiu de artă general valabil, căruia muzica îi datorează unele dintre cele mai grandioase momente ale istoriei ei. Palestrina a stăpînit acest principiu într-un mod rar întîlnit, ca de pildă în misa *Spem in alium* :
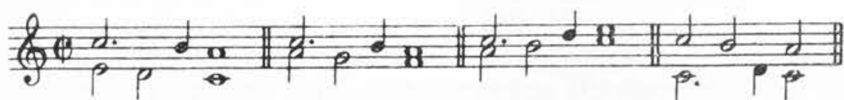


Aici trebuie remarcat și faptul că prin sincoparea simultană a ambelor voci se creează impresia unui ritm confuz — lucru care se cere, în consecință, evitat. Dacă sincopa apare la una din voci, atunci cealaltă trebuie să marcheze timpul tare al măsurii ; iar lucrul se realizează cel mai bine prin întîrzieri [1].

4. După cum remarcasem mai înainte (pag. 136), durata normală a unei disonanțe prin sincopă este doimea. Excepții de la această regulă

se ivesc în mișcarea : 𝅗𝅥. ♩

Este foarte importantă, fiind folosită cu predilecție în secolul XVI mai cu seamă acolo unde trebuia conferită elasticitate ritmului — dar și pentru a evita ciocniri disonante în scriitura notă contra notă.

Dacă această formulă începe cu doimea accentuată (timpul 1 sau 3 al măsurii), atunci pătrimea a treia poate fi disonantă, atît în mișcarea suitoare cît și în cea coborîtoare :



Cel mai indicat în acest caz este ca vocile respective să aibe o mișcare paralelă, iar în cazul rezolvării disonanței în sens coborîtor, scriitura să posede trei sau mai multe voci.

5. Pătrimile pot fi folosite în paralelismele de terțe și sexte în mai mare măsură decît valorile mai mari și aceasta probabil pentru motivul că anumite conduceri de voci mai interesante (ca de pildă mișcarea contrară) nu sînt chiar atît de pregnante la asemenea valori mici de note.
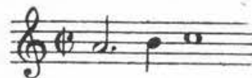
Aș dori să preced exercițiile practice cu unele observații privind *folosirea textului*, întrucît ne servim de cuvinte fără de care polifonia vocală și-ar pierde, la drept vorbind, semnificația ei — lucru cu atît mai important, cu cît tratatul de față lucrează fără *cantus firmus* originar (în sens strict). Regulile privind folosirea textului — așa cum acestea au fost formulate de Vicentino și Zarlino în secolul XVI și respectate (deși nu întotdeauna și cu strictețe) de către compozitorii epocii lui Palestrina — pot fi redate, în liniile lor mari, în felul următor :

1. Orice valoare depășind pătrimea poate fi purtătoare a unei silabe de text.

---

[1] În legătură cu aceasta Vicentino scrie astfel în *L'antica musica etc.*, pag. 33/1557/ : „*Et s'avertirà che nel procedere di più d'una o due note insieme sincopando, non si facci con tutte le parti ; perchè non parerà Sincopa, imperò che la Sincopa si può discernere almeno per cagione d'una parte che canti nella battuta*" (în limba italiană în text — N. tr.).

2. Pătrimea poate fi purtătoare de silabă numai dacă este precedată de o doime punctată și urmată de o doime sau de o valoare mai mare, deci :



În acest caz, este preferabil ca fiecare din cele trei note să poarte cîte o silabă.
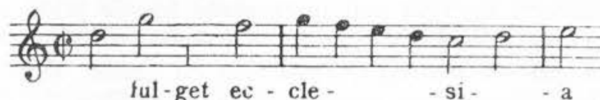
3. Valoarea mai mică decît pătrimea nu suportă silabă de text.

4. Mai multe pătrimi consecutive pot fi — în comun — purtătoare ale unei singure silabe, ca de ex.

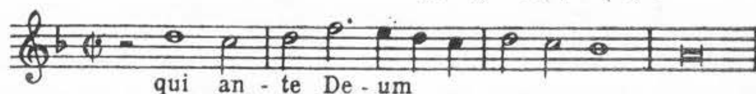


5. Se va respecta, cît mai mult cu putință, pronunția firească a textului, și anume astfel ca silabele accentuate să se afle pe timpii tari și viceversa.

6. Se vor evita schimbările de silabă după o valoare mai mică decît doimea, deoarece îngreunează execuția. Următoarea așezare a textului :

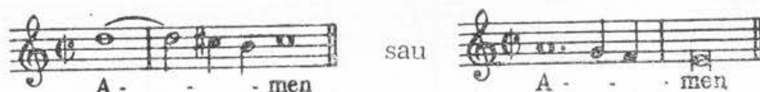


va deveni mai potrivită dacă o vom modifica prin deplasarea silabei *si* pe ultima doime a măsurii 2. Mai puțin bună este de asemenea schimbarea de silabă după o doime cu punct (cazul asimilîndu-se, eventual, regulii 2 de mai sus). Următoarea formulă :



devine mai bună, dacă deplasăm silaba *um* pe ultima notă.

7. Este cît se poate de firesc ca silaba finală să coincidă cu sunetul de încheiere a unei fraze muzicale ; pentru acest motiv sînt tolerate deseori formule ca acestea :

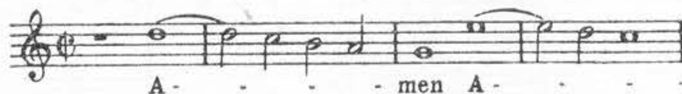


deşi în conformitate cu regula de la punctul 6, ele ar trebui excluse din folosinţa generală. Însă astfel de formule mai libere (şi altele asemănătoare) pot fi constatate la compozitorii secolului XVI doar în încheieri.

8. În cazul imitaţiilor, aşezarea textului din temă trebuie păstrată întocmai, respectiv sub forma acelei rînduiri în care apăruse pentru prima oară.

9. Orice repetare de sunet, care nu este de natură ornamentală (ca în cazul portamentului), reclamă o altă silabă de text.

Exerciţiu practic. Se vor scrie cîteva compoziţii scurte la două voci libere, deasupra unor texte — ca de pildă *Kyrie eleison, Amen, Alleluia* ş.a. Doresc să atrag atenţia asupra faptului că cuvîntul *Kyrie* poate fi interpretat (după obiceiul timpului lui Palestrina) atît ca bisilabic cît şi ca trisilabic. Cel mai bun rezultat se atinge, de regulă, atunci cînd ambele voci sînt compuse simultan ; dimpotrivă, dacă vom scrie mai întîi prima voce şi abia pe urmă a doua, vom risca să periclităm echivalenţa valorii lor. (Şi este un sfat care se adresează oricărei compoziţii polifonice libere !). Unisonul poate fi întrebuinţat aici după plac, fireşte cu prudenţă. Repetările de sunet sînt permise atunci cînd sînt motivate de text (vezi punctul 9 de mai sus). Se pot folosi şi intervalele care, de regulă, nu sînt utilizabile şi aceasta în chip de intervale „moarte" (respectiv acelea care se nasc între sunetul final al primului fragment muzical şi sunetul inițial al celui următor ; eventual, asemenea intervale urmează a fi reliefate şi datorită diviziunii textului). Aşa ar fi sexta coborîtoare, sexta mare precum şi septima ; următorul exemplu din *Misa papei Marcellus,* de Palestrina, este extras din *Credo :*



Exemplele care urmează le-am adaptat sau îmbinat, după motive din lucrările lui Palestrina (care, după cîte ştim, n-a compus niciodată o piesă integral elaborată numai la două voci), după cum şi la nici un

compozitor din epoca de înflorire a polifoniei vocale nu vom întîlni episoade mai lungi la două voci care să nu folosească imitația.

Exemple

doric

Ky - ri - e e - lei - - - - - - - - - - - - - - son.

Ky - ri - e e - - - - - - - lei - - - - - - - - - - - - - - son.

frigic

Ky - - ri - - e e - - - - - lei - - - - - - - - - son.

Ky - - ri - e e - - - lei - - - - - - - - - son.

mixolidic

Ky-ri - e e - lei - [1] - - - - - - - son.

Ky - - rie e - lei - - - - - - - son.

[1] În contrapunctul liber, care dispune de mijloace variaționale atît de numeroase, nu trebuie să fim chiar atît de pedanți în ce privește punctul culminant, mai cu seamă în vocile medii sau cele inferioare.

eolic

Ky - ri - e e - lei - - - - - - -
Ky - - - - ri - e e - - - - - - -
- - - - - - - - - - son.
- - - - - - - - - - lei - son

ionic

Ky - rie e - lei - - - - son, Ky-
Ky - - rie— e - - - lei - - - - -
- - rie— e - lei - - - - - - - - son.
son, —— Ky - - rie e - - - lei - son.

IMITAȚIA LA DOUĂ VOCI

Prin imitație înțelegem — în domeniul muzicii — acea scriitură în care fiecare voce, luată în parte, imită pe cealaltă prin preluarea, rînd pe rînd, a unei teme comună tuturor vocilor ; iar imitația se face astfel, încît intrarea succesivă a fiecărei voci se produce cu aceeași inflexiune melodică. Imitația constituie unul din cele mai caracteristice procedee ale stilului polifonic — lucru care ar părea poate surprinzător, dat fiind că orice imitare afectează, în aparență, principiul polifoniei prin aceea că atribuie vocilor o temă comună, restrîngîndu-le astfel autonomia. Însă trebuie să ținem seama de faptul că larga „autonomie melodică" se poate impune doar cu greu, mai ales cînd aceasta se desfășoară sub imperiul

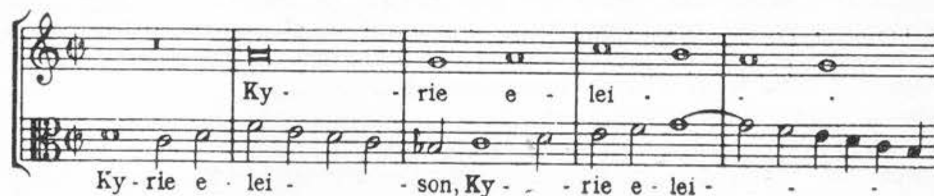
mișcării ritmice a vocilor. Dimpotrivă, imitația este întotdeauna de efect atunci cînd se bazează pe o temă caracteristică ; ea nu va rata niciodată impresia de trăire muzicală bogată și de activitate spirituală intensă și multilaterală. Datorită imitației, vocile sînt înlănțuite în cadrul scriiturii polifonice, iar compoziția dobîndește un aspect mai unitar, în ciuda independenței și contrastului ce se manifestă la diferitele voci. Se pare că stilul imitativ și-a tras imensa lui vitalitate și valabilitate tocmai din „unitate prin varietate", această cerință etern valabilă a esteticii antice, valabilă *ad infinitum,* am spune.

Imitația poate fi împărțită în diferite *categorii,* și anume : severă, liberă, tonală și reală. În imitația *severă,* se reiau întocmai intervalele temei, lucru care nu este chiar atît de rigid în imitația *liberă ;* în acest din urmă caz, nu este atît de important faptul dacă unui interval mare i se răspunde printr-unul mai mic de același fel, sau viceversa, cît faptul ca tema luată în sine, să nu devină de nerecunoscut. Prin imitație *tonală* se înțelege acea imitare care ține seama în mod special de evidențierea și păstrarea tonalității, deci care va răspunde, fără excepție, tonicii prin dominantă și invers. Cînd imitația nu este tonală, ea se numește *reală.* Imitația tonală era foarte curentă în secolele XVII și XVIII, iar la Bach și la Händel, ea constituie regula de bază. Secolul XVI folosea cu precădere răspunsurile reale ale temelor, ca de pildă în motetul palestrinian la patru voci, *Hodie beata.*

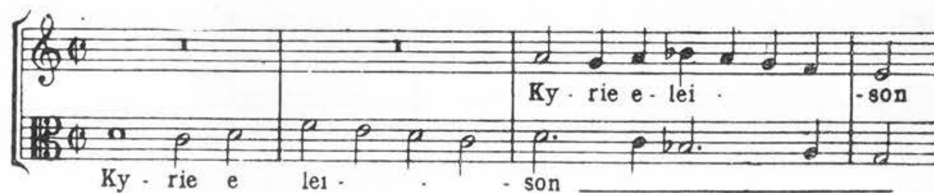
Acest fragment se află în modul doric transpus pe *sol*. Se va observa că tema — în felul în care este expusă de către bas și altist — sare de la tonică, la dominantă, deci de la *sol* la *re*, în timp ce tenorul și sopranul răspund cu *re— la*. În cazul unui răspuns tonal, s-ar fi cerut relația dominantă — tonică, deci *re — sol*. După cum s-a arătat, răspunsul real constituia forma cea mai uzuală de imitație în timpul lui Palestrina ; se pot constata, totuși, și imitații tonale pe alocuri, ca spre exemplu în acest început de motet palestrinian la patru voci *Surge propera*, a cărui temă o menționasem anterior.

În afară de formele de imitație arătate se putea folosi și aceea a imitației inversate în oglindă ; aici intervalele temei vor cunoaște imitații în direcția opusă, salturilor de cvintă suitoare le vor răspunde salturi de cvintă coborîtoare etc. :
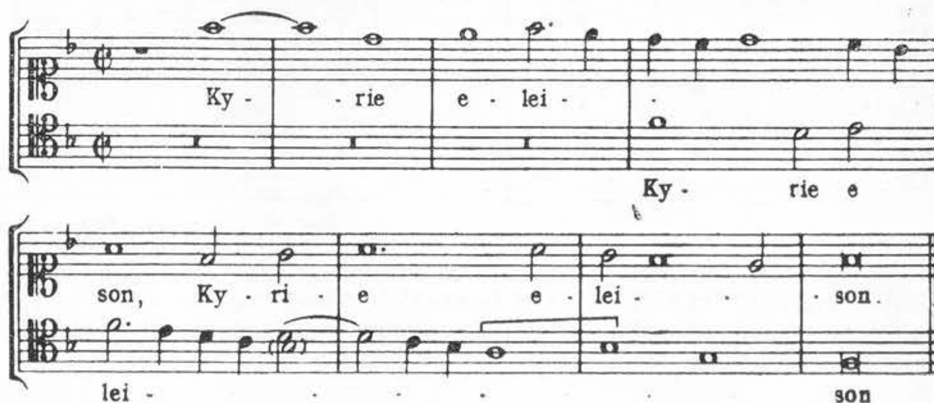
Răspunsul se poate contura și *per augmentationem* sau *per diminationem,* după cum vocea imitatoare dublează sau înjumătățește valorile de note ale temei ; în cazul *per augmentationem* vom avea deci următorul exemplu de imitație :



iar în cazul *per diminationem :*

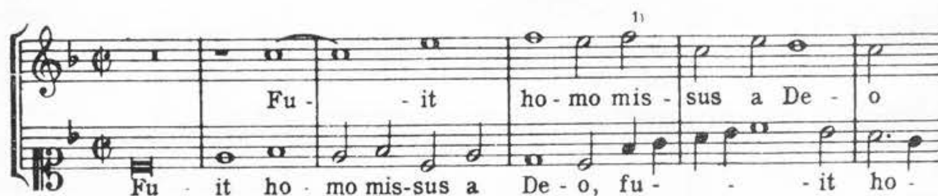


Din lucrarea palestriniană la patru voci *Misa brevis,* extragem următorul exemplu celebru de diminuare :



Însă nici imitația „inversată" și nici augmentarea sau diminuarea, nu au fost folosite pe deplin de compozitorii epocii palestriniene propriu-zise ; aceste forme au fost intens practicate în prima parte a secolului XVI, în așa-numita epocă „neerlandeză" precum și în muzica polifonică a secolelor următoare.

În schimb se folosea cu precădere, în perioada de înflorire a polifoniei vocale, o manieră imitativă asemănătoare și mai artistică, respectiv *stretto*. Vocea care imită intervine înainte ca vocea precedentă să fi încheiat tema, ca de pildă în motetul palestrinian *Fuit homo* :



Tema se întinde pe un spațiu de trei măsuri și trei sferturi ; totuși, vocea superioară intervine după o pauză de numai o măsură și jumătate. Se va putea observa că răspunsul începe de la doimea a treia a măsurii, în timp ce tema (după obiceiul de la sfîrșitul secolului XVI) intră pe primul timp al măsurii. Asemenea deplasări metrice sînt extrem de frecvente în compozițiile lui Palestrina, chiar dacă raporturile intonaționale ale temei sînt astfel cu totul modificate, respectiv valorile accentuate devenind neaccentuate în imitație și viceversa [2].

Imitația ca atare poate fi modelată în oricare raport intervalic. Cu alte cuvinte, imitarea poate fi făcută pe orice treaptă a modului respectiv. De asemenea, se poate intra pe orice consonanță, nu neapărat pe consonanța perfectă.

Însă stilul palestrinian preferă în cea mai mare măsură imitația la cvintă. Se folosesc deseori și imitațiile la unison și octavă (mai ales la coruri pentru voci egale), însă imitațiile la alte intervale apar doar ocazional, de cele mai multe ori în legătură cu anumite desfășurări măiestrite în canon.

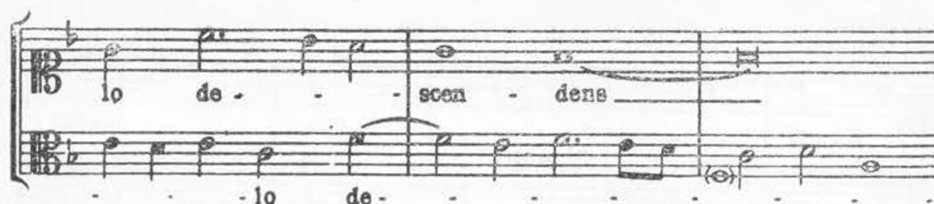
În cazul imitației, este importantă alegerea unei teme „pregnante". În special la imitațiile pe întindere mai mare, este primejdios ca melodia să se desfășoare prea neted datorită folosirii exclusive a mersului treptat sau a intervalelor mici ; printr-un asemenea mers, imitația riscă să nu fie sesizată de către auditor. Binefăcătoare este aici o mișcare ceva mai colțuroasă, un salt mai mare și marcant, sau altele asemănătoare — firește în limita legilor melodice permise. Iată ce efect frumos, nobil și pregnant are saltul suitor de octavă în motetul palestrinian *O quantus luctus !* Pe lîngă o pătrundere profundă a textului (căci puternica reliefare a lui *quantus* prin saltul la octavă are desigur o

---

[1] Octava directă se explică prin imitație.
[2] Vezi citatul lui Vicentino (pag. 27).

justificare poetică), se ține seama — în mod remarcabil — și de regulile pur muzicale :
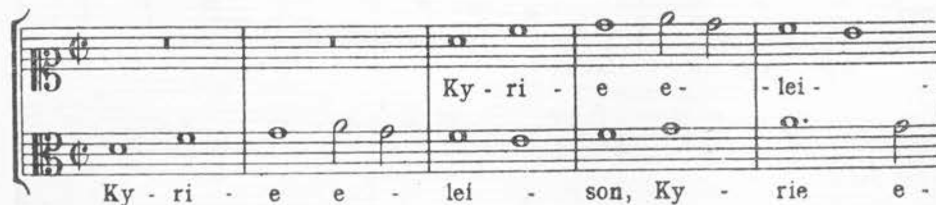
Mai menționez cîteva exemple de imitație deosebit de frumoasă, din lucrările lui Palestrina :
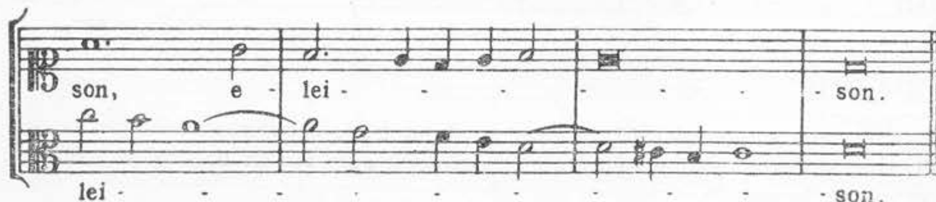


Vocea superioară a acestui din urmă citat fusese menţionată ca tip de melodie palestriniană minunat alcătuită. Ar părea de-a dreptul de neconceput ca farmecul acesteia să mai poată fi sporit în vreun fel. Şi cu nimic mai prejos este şi forma imitatorie la două voci. În toate punctele, vocea inferioară intervine subliniind şi întărind. Este ca şi cînd am avea de-a face, în ambele voci, cu martori ai unei minuni divine, şi care se unesc acuma într-o mărturisire comună emoţionantă. Ne aflăm, fără îndoială în faţa expresiei de supremă genialitate: elementele tehnice au fost spiritualizate pînă la ultima lor fibră.

Exerciţiu practic. Se vor scrie cîteva *Kyrie* la două voci, cu imitaţii. Întrucît nu vom găsi la Palestrina asemenea compoziţii imitative încheiate la două voci (se pare că Palestrina nu a scris niciodată pentru mai puţin de trei voci) şi întrucît alte compoziţii la două voci ale acelui timp sînt de regulă prea întinse spre a servi drept model, am alcătuit eu însumi unele exemple, orientîndu-mă în parte după motive gregoriene, în parte după cele palestriniene. Trebuie spus în prealabil că vocea care imită nu este obligată să redea din temă mai mult decît a fost expus de vocea anterioară pînă la intervenţia vocii imitatoare; este de asemenea permis ca vocea care imită să intre cu o consonanţă imperfectă faţă de vocea anterioară.

doric





frigic [1]

Ky - ri - e ______ e - - - - lei - - - - son.

Ky - ri - e ______ e - - lei - - son

mixolidic

Ky - rie ______ e - - - - - - - - -

Ky - - rie ______

- - - lei - - - - - - - - - - son.

— e - - - - - - - - - lei - son.

eolic

Ky- - rie e -

Ky - rie e - lei - - - - - - - - -

lei - - - - - - - - - - - son.

- - - - - - - - - - - - - son.

[1] Trebuie să adăugăm că în cazul modului frigic „polifonic", imitația va considera pe *si* drept dominantă (și nu pe *do*, după cum era în muzica gregoriană) : vezi nota de la pag. 70.

Pentru măsura ternară sînt valabile aceleași reguli ca și în cazul celei binare :

ionic

Un exercițiu recomandabil îl constituie încercarea de a imita aceeași temă la toate intervalele. Este un procedeu pe care l-au folosit și compozitorii din timpul lui Palestrina, atunci cînd doreau obținerea unor formule imitatorii deosebit de artistice. Următoarele ar putea servi drept modele :

imitație la unison, *frigic*

imitație la secundă, *doric*

imitație la terță, *eolic*

Ky - rie. - - - -

Ky - - rie e - lei - - - - - - son.

imitație la cvartă, *doric*

Ky - - - - rie

Ky - - rie e - lei - - - - son

imitație la cvintă, *eolic*

Ky - - - rie

Ky - - - rie

imitație la sextă, *ionic*

Ky - - rie e - - lei - son.

Ky - - rie e - - lei - - son.

imitație la septimă, *mixolidic*

Ky - - - - - - - - - -

Ky - - - rie

rie e - lei - - - - - son.
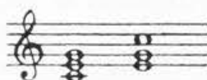
e - lei - - - - son

2. SCRIITURA LA TREI VOCI

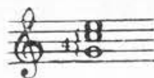
SPECIA I

În exercițiile scriiturii la trei voci ni se oferă pentru prima oară posibilitatea de a folosi acorduri formate din fundamentală, terță și cvintă ; prin aceasta, materialul care ne stă la dispoziție se îmbogățește cu un factor de bază, și anume trisonul. În exercițiile ce urmează, ne vom strădui să folosim cît mai numeroase trisonuri cu putință, ținînd firește seama de considerentele și mai importante ce decurg dintr-o bună conducere a vocilor. Întrucît scriitura la trei voci este mai puțin „transparentă" decît cea precedentă, ne va fi posibil să ne permitem anumite libertăți în legătură cu regulile enunțate cu privire la scriitura la două voci :
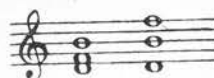
1. Pot fi considerate și tratate drept intervale consonante cvartele perfecte și mărite, cvintele micșorate precum și cvartele micșorate (în mod cu totul excepțional) ; însă toate acestea numai atunci cînd *nu* apar în raport cu basul. Disonanțele se reliefează cel mai distinct în acest raport și ca atare, disonanțele slabe, ca cele menționate mai sus, sînt permise numai atunci cînd se formează între vocea superioară și cele medii, sau între două voci medii. Cu alte cuvinte : în scriitura la trei voci, dispunem în mod liber atît de trisonul în stare directă cît și de acordul în răsturnarea I.



Dimpotrivă acordul în răsturnarea II trebuie tratat ca disonanță, întrucît aici se formează o cvartă între bas și vocea medie :



Tot astfel, trisonul micșorat poate fi folosit doar ca acord în răsturnarea I (și *numai* sub această formă) :



Chiar și trisonul mărit poate fi observat, deși rareori, în compozițiile lui Palestrina — și anume în răsturnarea I, ca de pildă în misa *Salvum fac :*

re - sur-re-cti - o-nem
re - sur-re-cti - o - -
- sur-re - cti - o - - - -
re - sur-re-cti - o -

2. Regula conform căreia la saltul a două voci în mișcare directă, niciuna din ele nu are voie să depășească o cvartă (exceptînd octava), este valabilă în scriitura la trei voci numai atunci cînd este vorba de voci extreme, dar și atunci numai în acele cazuri în care *toate* vocile se mișcă în aceeași direcție.

3. Se permit cvintele și octavele directe între o voce extremă și una medie, sau între două voci medii. Se pot admite cvinte directe și între cele două voci extreme, dar în cazul acesta vocea superioară se recomandă să aibe o mișcare treptată. Este bine să se evite octavele directe între vocile extreme (cel puțin în scriituri cu mai puțin de patru voci). Este drept că asemenea octave sînt bune în formulele cadențiale, în trecerea de la măsura penultimă la cea ultimă, în rest însă se vor folosi doar cu prudență.
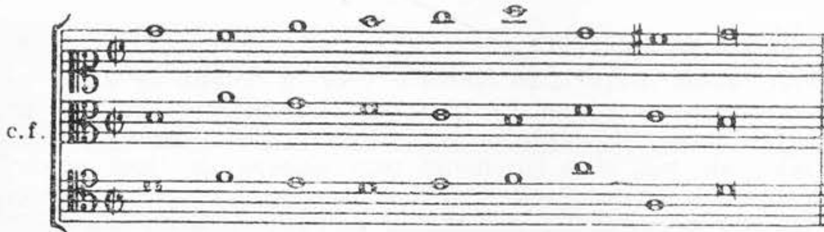
4. Unisonul poate fi folosit în mod liber între două voci ; dar o contopire a tuturor vocilor la unison nu poate avea loc decît în prima și ultima măsură.

5. Se poate începe și încheia cu un trison perfect însă numai al tonicii respective. În astfel de cazuri la o simultaneitate a tuturor vocilor, acordurile inițiale vor avea terță mare. Dacă terța intervine de-abia după *cantus firmus*, ea poate fi și terță mică. Acordurile finale trebuie să cuprindă, în toate cazurile, numai terța mare. În formulele cadențiale pot fi folosite — în afară de „trisonul complet" — și „trisonuri" fără terță sau cvintă. Pe de altă parte nu se poate începe decît cu trisonuri „complete" sau „goale" (fără terță).
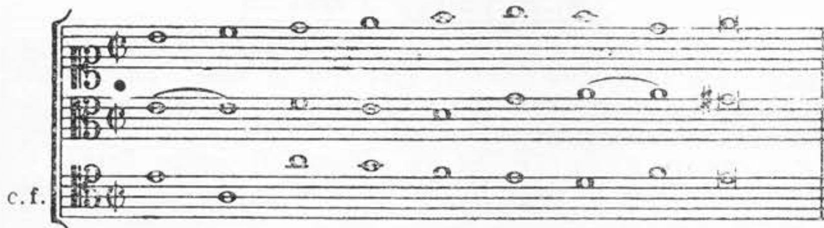
6. Sensibila (respectiv *do diez* în doric, *fa* în frigic, *fa diez* în mixolidic, *sol diez* în eolic și *si* în ionic) nu poate fi dublată.

Exercițiu practic. Se vor opune lui *cantus firmus* două voci cu note întregi. Fiecare *cantus firmus* poate fi tratat aici în trei situații, respectiv ca voce superioară, medie sau inferioară.

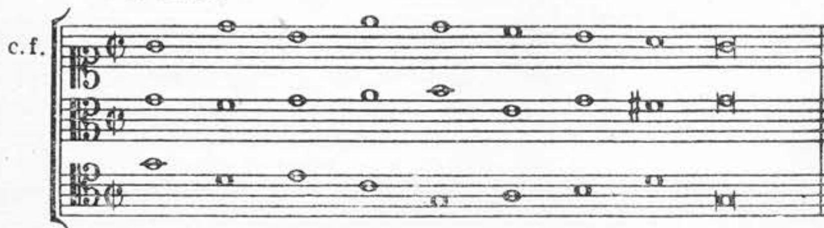
doric



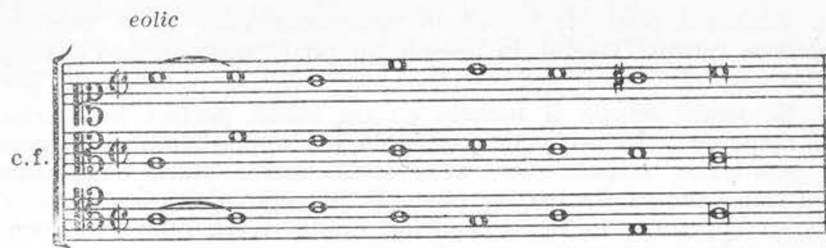
frigic



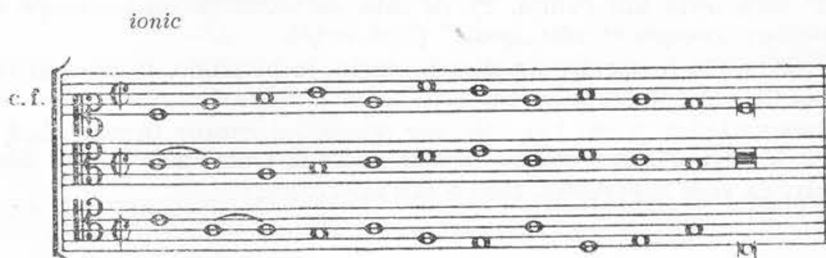
mixolidic



eolic

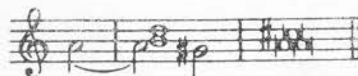


ionic



SPECIA II LA TREI VOCI

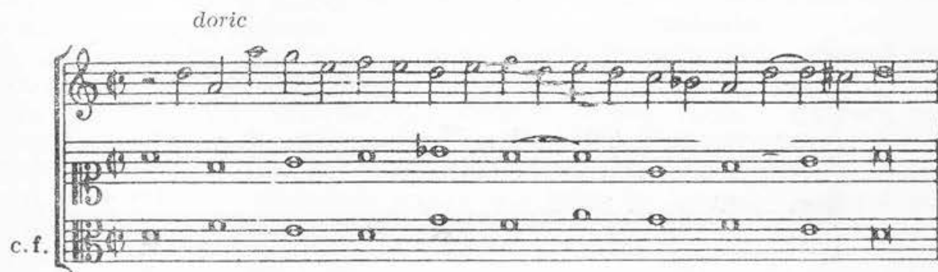
Unui *cantus firmus* i se opune o voce în notație de doimi precum și o a doua în note întregi. Regulile speciei II la două voci sînt valabile și aici, precum și libertățile enunțate în capitolul premergător. Formulele cadențiale pot avea disonanțe prin sincopă de tipul speciei IV; atunci cînd sincopa se găsește în vocea inferioară, se permite rezolvarea ei la trisonul micșorat —, însă numai în poziție strînsă (stare directă):



Fiecare *cantus firmus* poate fi prelucrat în șase feluri întrucît este aplicabil fiecăreia dintre cele trei voci, fiind pe de altă parte liberi să alternăm speciile contrapunctice I și II.

E x e r c i ț i u   p r a c t i c. Se va adăuga lui *cantus firmus* cîte un contrapunct din speciile I și II. Se vor exersa, pe rînd, toate combinațiile practic posibile.

doric



c.f.

c.f.

c.f.

c.f.

c.f.

SPECIA III LA TREI VOCI

Lui *cantus firmus* i se va opune o voce în pătrimi precum și o alta în note întregi. Nu avem nimic de adăugat regulilor deja enunțate.

Exercițiu practic. Se va combina *cantus firmus* cu o voce de specia III și cu una de specia I în toate cele șase modalități de lucru :

doric

c.f.

doric

c.f.

frigic

c.f.

mixolidic

c.f.

eolic

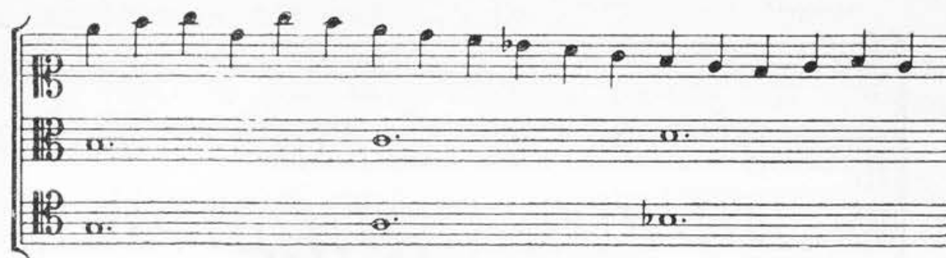
c.f.

ionic
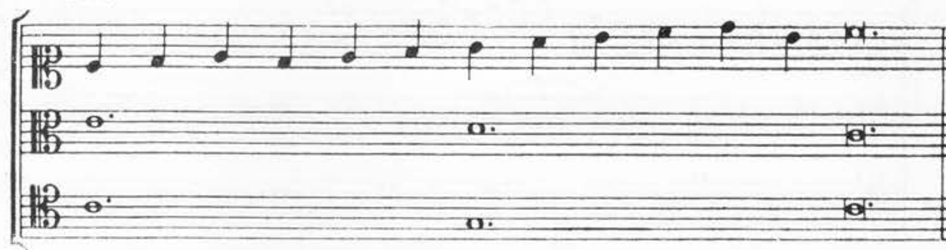
c.f.

ionic

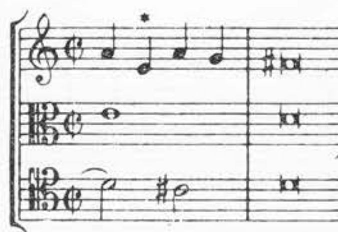
c.f.
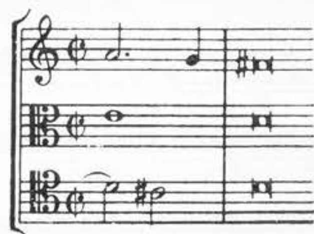


doric



Un exercițiu extrem de dificil însă foarte instructiv constă în încercarea de a combina *cantus firmus* cu o voce de specia II și cu o alta de specia III. Dificultatea constă aici mai cu seamă în elaborarea contrapunctului de specia II. Întrucît acest tip de contrapunct apare simultan cu o voce care se mișcă în pătrimi auzul nostru va percepe o scriitură de pătrimi ; ca atare, doimea a doua (= pătrimea a treia) va fi percepută drept accentuată nefiind permisă disonanța. Deosebit de dificil devine exercițiul atunci cînd deplasăm specia II la vocea inferioară ; dimpotrivă, în vocea medie sau superioară, cvarta se folosește mai ușor, desigur rezolvată printr-o terță sau cvintă inferioară ei, fapt prin care se lărgesc posibilitățile mișcării treptate. În cadrul formulelor cadențiale, se permite înlănțuirea de disonanțe conform regulilor speciei IV. În asemenea cazuri se poate aplica următoarea formă mai liberă (deși mai puțin folosită, în timpul lui Palestrina) :



Este adevărat că vocea superioară sare aici la disonanță, părăsind-o de asemenea prin salt. Sîntem însă înclinați să nu percepem această apariție neconformă cu regula, întrucît vocea superioară efectuează saltul către disonanța corect tratată a vocii medii *(mi)*, întorcîndu-se imediat la sunetul de la care pornise saltul. În felul acesta, momentul se aude, de fapt, astfel :



Asemenea disonanțe (la care o voce incorect tratată coincide, într-unul sau mai multe sunete, cu o voce corectă mai pregnantă, acoperindu-se de fapt cu aceasta), nu sînt deloc rarități pentru compozitorii secolului XVI ; ele sînt denumite disonanțe *parazitare* [1]. Următorul caz caracteristic este extras din *canticum Nunc dimittis* de Palestrina.

Cant. - nem gen - .

Alto. - nem gen - -

Ten. I - nem gen - - .

Ten. II - nem gen - -

Bas - nem gen . .

În cazul acesta, saltul (în fond incorect) al tenorului I de la *re* (disonant față de *do* din vocea superioară) la *sol* este favorizat prin aceea că acest sol există simultan și în bas, aflîndu-se aici în raport corect față de vocea superioară. Întîlnim de altfel fiecare din ultimele trei sunete ale vocii de tenor I, simultan, în una sau alta din celelalte voci.

---

[1] Vezi *Stilul palestrinian, pag. 152.*

Exemple

doric
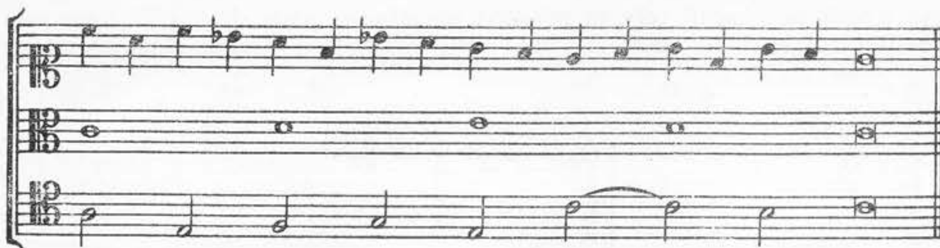
c. f.

eolic

c. f.
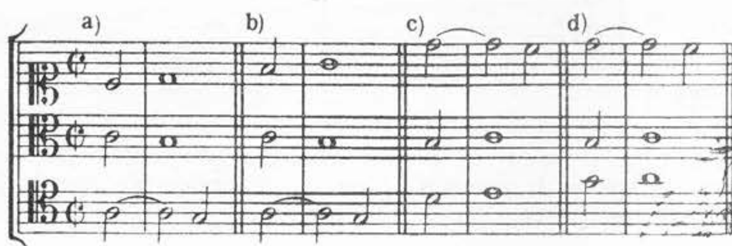
ionic

c. f.
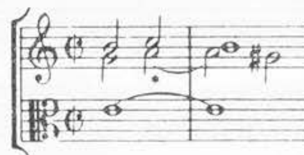


SPECIA IV LA TREI VOCI

Specia aceasta ridică problema de a realiza față de *cantus firmus* o voce de specia IV și o a doua de specia I. Regulile ne sînt deja cunoscute de la specia IV la două voci, fiind însă de data aceasta atenuate în diferite feluri. Astfel, folosirea prelungirilor disonante „rele“ (cum ar fi cvartele și septimele ținute din vocea inferioară, precum și secundele și nonele ținute din vocea superioară) este permisă în cazul în care concomitent cu o astfel de întîrziere există și o prelungire „bună“, de exemplu :
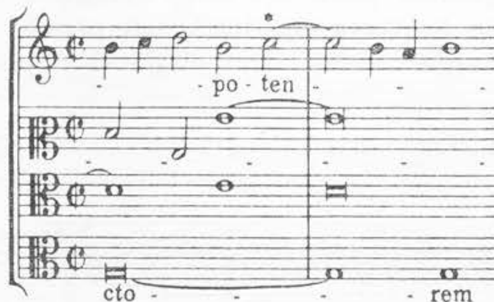


În fragmentul *a*, cvarta ținută din vocea inferioară devine acceptabilă, întrucît formează simultan o secundă cu *si* din vocea medie ; în exemplul *b* este tolerabilă, pentru aceleași rațiuni, o septimă ținută în vocea inferioară ; în fragmentele *c* și *d*, nota ținută din vocea superioară este justificată printr-o întîrziere de septimă (respectiv cvartă).
Trebuie să spunem cîte ceva și despre „cvarta consonantă“. Prin aceasta înțelegem cvarta introdusă treptat, deasupra basului ținut, și plasată pe timpul slab al măsurii ; de pe acest timp al măsurii, cvarta

este ţinută pe timpul tare al măsurii următoare unde devine o disonanţă mai puternică, fiind apoi rezolvată reglementar pe timpul slab următor :



Prin urmare sunetul ţinut va fi deja introdus ca disonanţă, fiind în contradicţie cu regulile speciei IV. Însă cvarta este o disonanţă cu un efect atît de blînd, încît este percepută aproape ca o consonanţă atunci cînd apare simultan cu intervale disonante pregnante, cum ar fi secundele şi septimele. Sub aceste auspicii, cvarta consonantă apare destul de frecvent în compoziţiile epocii palestriniene :
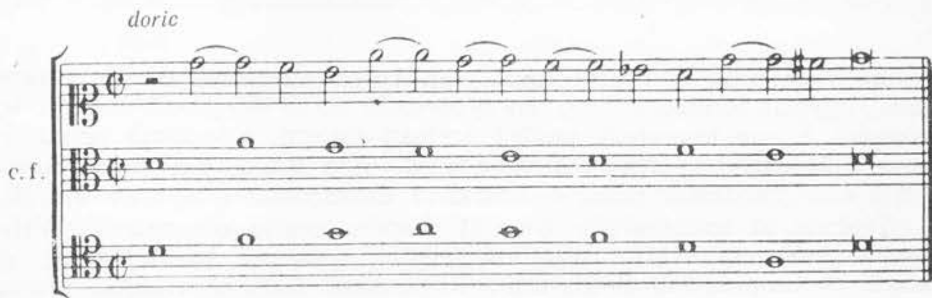
Palestrina — Misa *L'homme aimé*



Exercițiu practic. Se va combina un *cantus firmus* cu un contrapunct de specia I, precum şi cu un al doilea de specia IV şi în acest caz există şase posibilităţi de alcătuire :

Exemple

doric



doric

c.f.

frigic

c.f.

mixolidic

c.f.

eolic

c.f.

ionic

c.f.
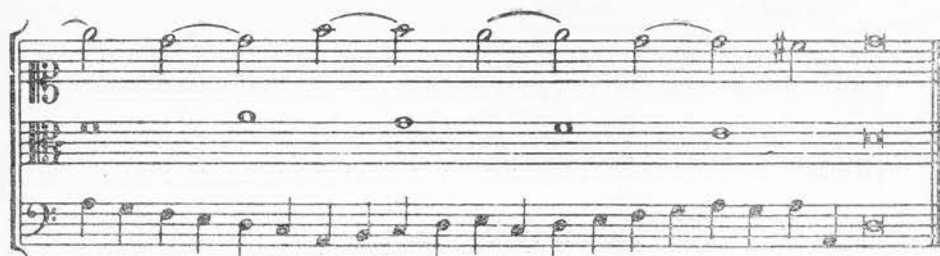
Un exercițiu antrenant și totodată extrem de folositor constă în aceea că prima voce este elaborată după regulile speciei III, iar cealaltă după acelea ale speciei IV.

Exemple

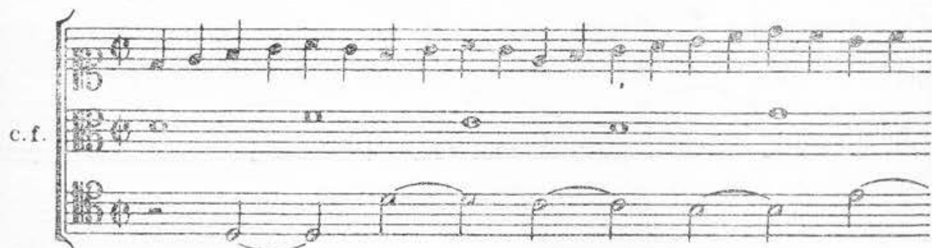
doric
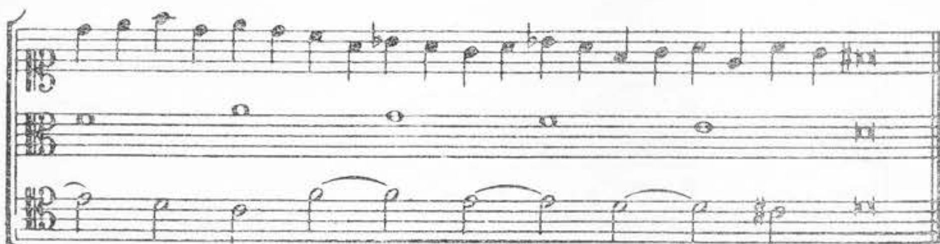
c.f.

1)
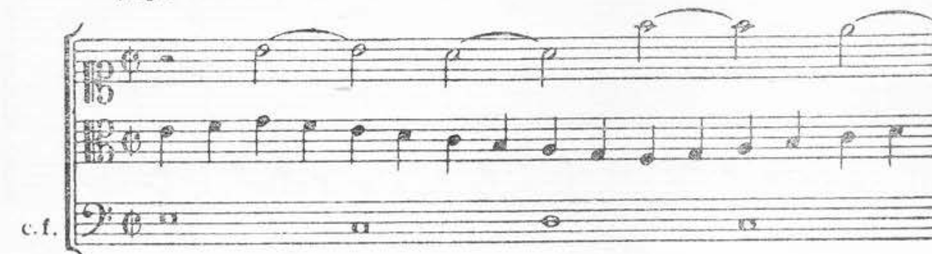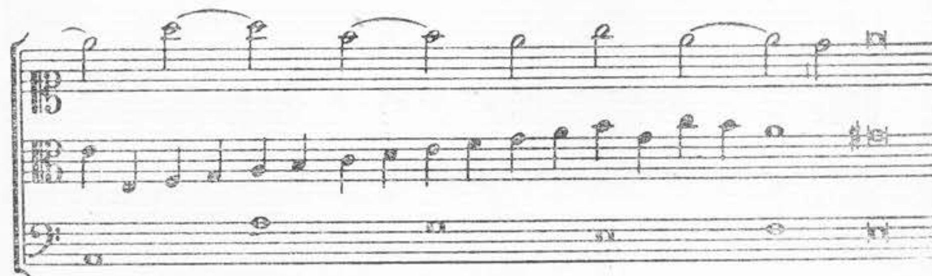


doric





frigic





mixolidic
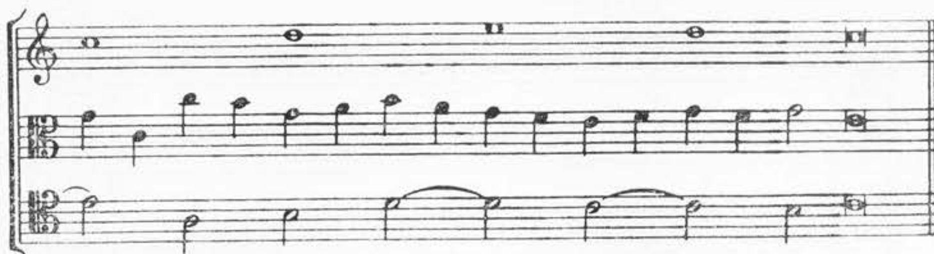
c. f.

eolic

c. f.

ionic

c. f.
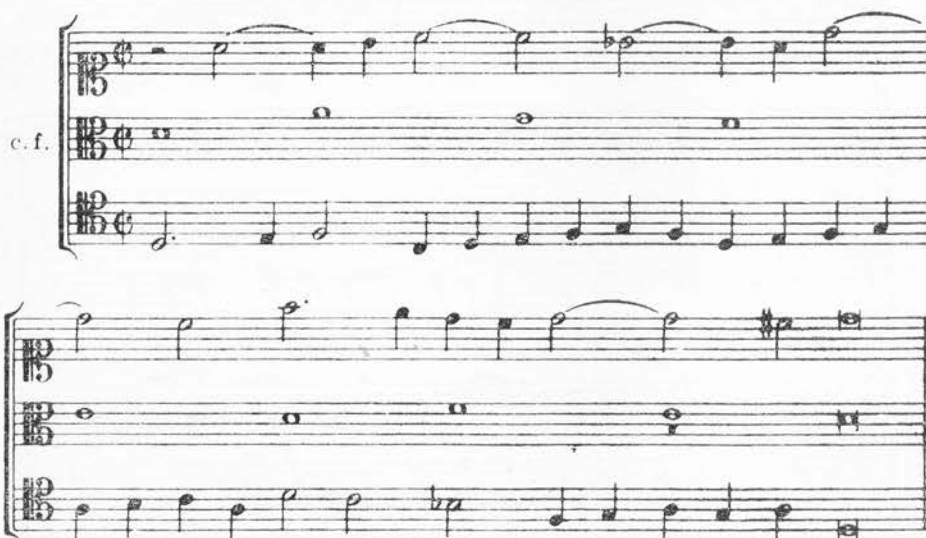


SPECIA V LA TREI VOCI

Aici sînt valabile regulile menționate și corespunzînd scriiturii la două voci ; de asemenea toate atenuările arătate în scriitura la trei voci .

Exemple

doric



doric

c.f.

frigic

c.f.
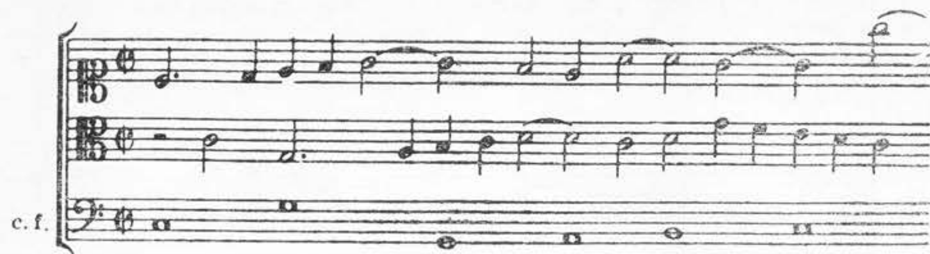
mixolidic

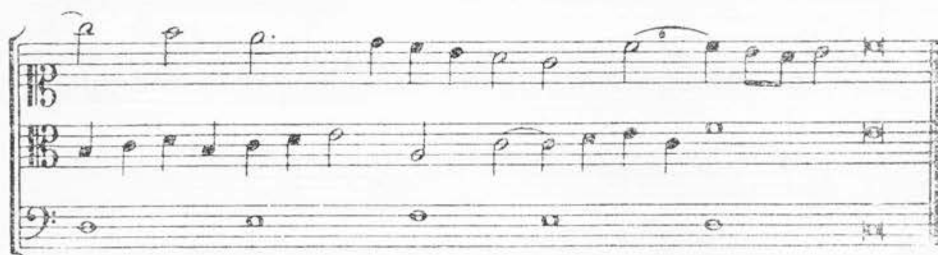
c.f.

eolic
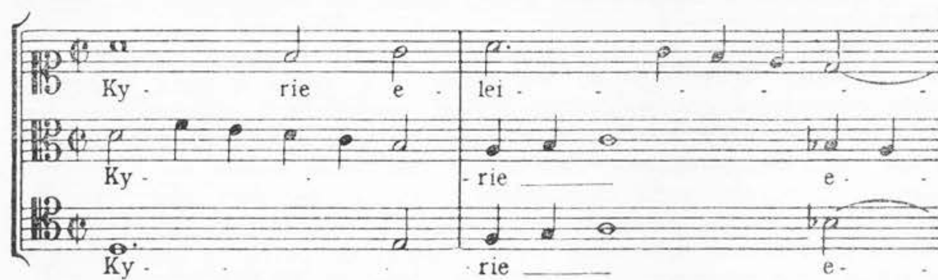
c.f.
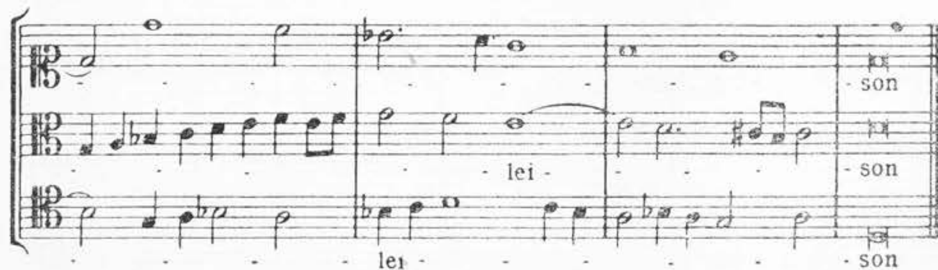
ionic





Cu toate că scriitura liberă la trei voci, fără imitație, apare extrem de rar în stilul palestrinian, este totuși util să se încerce și acest fel de scriitură, ca de exemplu :





Lui *cantus firmus* i se opune o imitație la două voci. Exercițiile în cadrul acestei scriituri sînt extrem de folositoare și deci recomandabile :

doric

c. f.

În legătură cu imitația la trei voci libere, nu avem nimic de adăugat la regulile menționate.

Ne vom strădui să folosim armonii pe cît se poate complete. Un efect deosebit de frumos se realizează dacă vocea a treia întregește vocile precedente cu ocazia intrării ei, astfel încît să constituie un trison complet ; dacă vocea a treia intervine pe o disonanță prin sincopă, ca de pildă în următorul *Benedictus* din *Misa brevis* de Palestrina (măs. 7), atunci farmecul ei sporește ca efect. Aș dori să-l reproduc integral ca exemplu deosebit de frumos de scriitură imitativă la trei voci ; a se remarca cele două teme, extrem de potrivite unei desăvîrșite tratări de acest gen :

Be - ne - di - ctus qui ve - - - - - - - -

Be - - ne - di - ctus qui ve - -

- - - nit, qui ve - - - -
- - - - - - - - - - -
Be - - ne - di - ctus qui ve -

nit, qui ve - nit, Be - ne - di - ctus
nit, qui ve - - - - - nit,
- - - - nit, qui ve - nit, qui ve -

qui ve - - - - nit in
qui ve - - - - nit
- - - - - nit in no - mi - ne

no - mi - ne Do - mi
in no - mi - ne,
Do - - - - mi

ni, Do - - mi - ni, in no - mi - ne,
in no - mi - ne Do - mi -
ni, in no - mi - ne

in no-mi - ne ______ Do - mi -
ni, in no - mi - ne, in no-mi - ne, ____
____ Do - - - - - - - - - - mi -

ni, Do - mi- ni, in no - mi - ne ______
______ in no - mi - ne ____
ni, in no - mi - ne Do - - - - mi -

______ Do - - - - - - mi - ni.
______ Do - - - - mi- ni, Do - mi - ni.
ni, in no - mi - ne ______ Do - mi - ni.

3. SCRIITURA LA PATRU VOCI

SPECIA I

La regulile enunțate trebuie să adăugăm că se admit octavele directe, iar cea mai bună realizare este cu mișcarea treptată a vocii superioare :

Exemple

doric

c. f.

mixolidic

c.f.

ionic

c.f.

SPECIA II LA PATRU VOCI
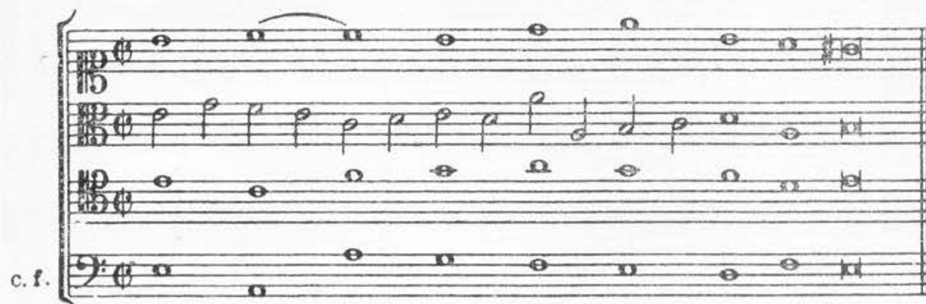
Regulile sînt cele cunoscute.

Exemple
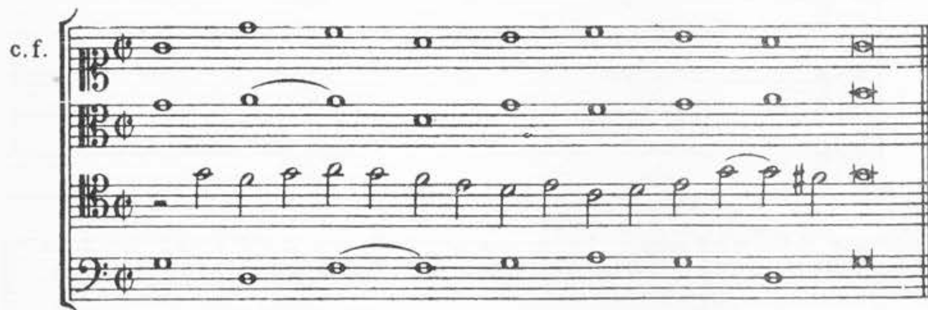
doric

c.f.

frigic
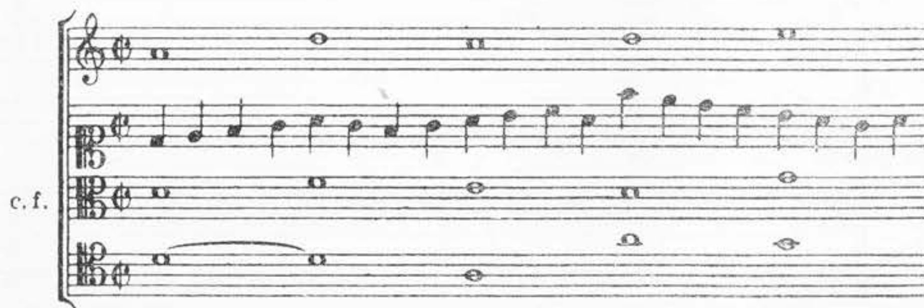


mixolidic



SPECIA III LA PATRU VOCI

Exemple

doric
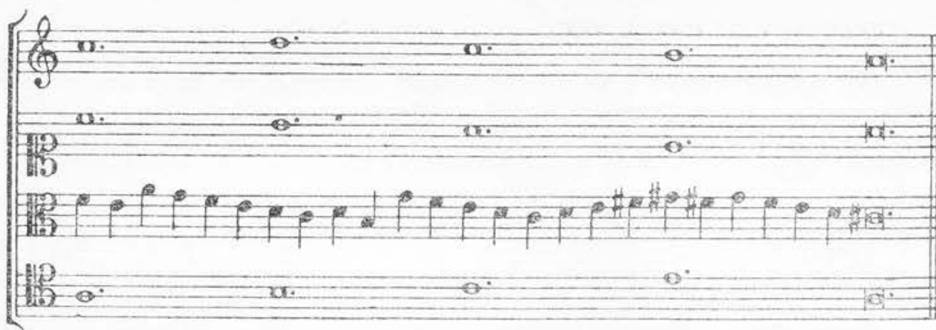


doric

c.f.
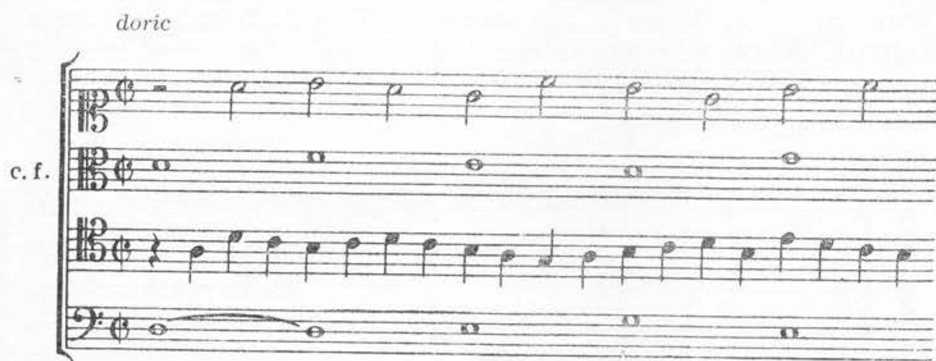
eolic
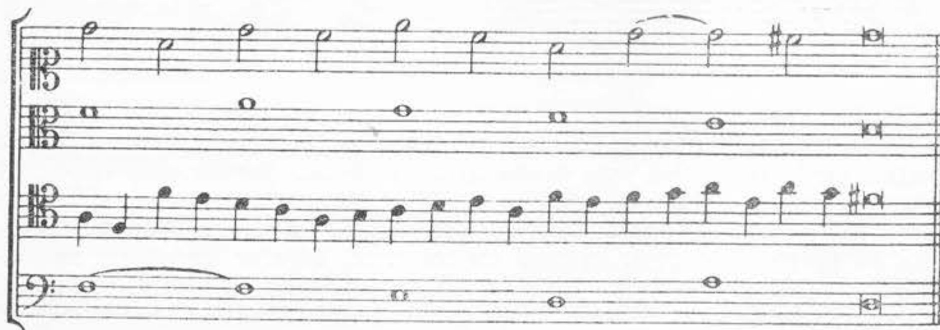
c.f.



Un exercițiu greu, însă extrem de instructiv constă în opunerea față de *cantus firmus* a vocilor în specii diferite (I, II, III) :

Exemple





SPECIA IV LA PATRU VOCI

Lui *cantus firmus* i se opune o voce sincopată, în timp ce celelalte două voci se mişcă în note întregi, conform speciei I:

doric

c.f.

Un exerciţiu foarte util îl formează încercarea de a combina *cantus firmus* cu vocile, fiecare în altă specie (IV, II şi I). Doimile neaccentuate ale contrapunctului de specia II pot fi disonante, lucru care este fireşte valabil şi pentru doimile accentuate ale vocii care reprezintă specia IV.

doric

c.f.

Fără îndoială că cea mai dificilă temă pe care o putem întîlni în studiul contrapunctului este aceea în care *cantus firmus* este combinat simultan cu cîte o voce de speciile II, III şi IV, astfel ca toate cele patru specii să fie reprezentate în aceeaşi lucrare. Ni s-ar părea aproape imposibil să putem face faţă, în mod concomitent, tuturor cerinţelor de natură melodică şi armonică. Însă cu un oarecare efort, lucrul se poate totuşi realiza practic, şi este deosebit de folositor să ne ocupăm cîtva timp cu astfel de încercări. Căci asemenea teme sînt cele mai potrivite

spre a ne însuși arta individualizării vocilor, chiar și în condițiile cele mai complicate. Iată cîteva exemple :

doric
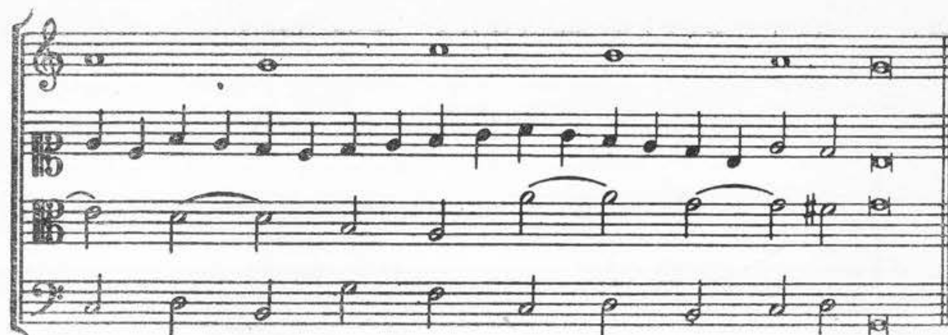
c.f.

doric
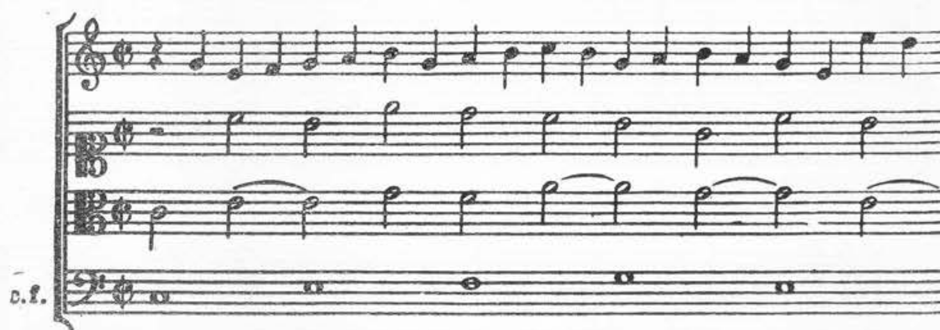
c.f.
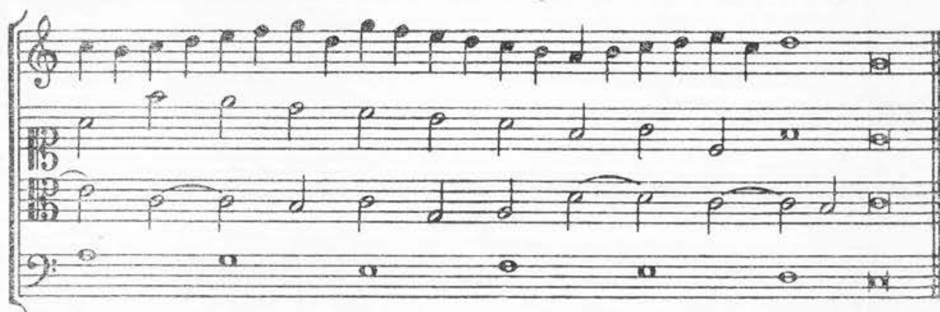
mixolidic

c.f.



ionic





SPECIA V LA PATRU VOCI

Lui *cantus firmus* i se opun : o voce liberă conform regulilor de la specia V precum și două voci de specia I.

doric

c.f.

ionic

c.f.

În muzica palestriniană propriu-zisă vom găsi rareori compoziții cu patru voci libere, fără imitație. Se poate însă cita un exemplu frumos din lucrările compozitorului italian Costanzo Festa (mort în anul 1545) : este adevărat că în partea a doua a exemplului intervin totuși unele

imitații, chiar dacă numai în mod trecător. De altfel întreaga piesă este realizată pe o melodie gregoriană ; respectiv, vocea superioară se desfășoară (aproape în mișcare de note egale) după caracteristicile unei melodii gregoriene, în timp ce restul vocilor prezintă prea puține afinități cu acest *cantus firmus*. În măsura 7 putem observa o cambiată „incorect" tratată ; o atare formă arhaică nu se mai folosea în epoca palestriniană propriu-zisă : [1]

Costanzo Festa

2)

De - o di - ca - mus gra - - ti - as,
De - - - o di - ca - - - - - - -
De - - - o di - ca - - - - mus
De - o di - ca - mus gra - - - ti - as,

gra - - - - - - - - - - - -
- - mus gra - - - ti - as, De - o di - ca -
gra - ti - as, De-
De - o di - ca - mus

[1] Vezi *Stilul palestrinian*, pag. 191.

[2] Compoziția este citată după *Codexul 21* din arhiva capelei pontificale.

- - - - - - - - - ti - as.

mus gra - - - - - - - ti - as.

o di-ca - mus ______ gra - ti - - as.

gra - - - - - - - - ti - as.

IMITAŢIA LA PATRU VOCI

Un exerciţiu nu prea uşor, însă instructiv, constă în combinarea lui *cantus firmus* cu trei voci de imitaţie consecutivă :

doric

c. f.

doric

c. f.

Compozițiile la patru voci din secolul XVI, în care toate vocile se imitau reciproc, erau foarte răspîndite. Și voi alege, dintr-o sumedenie de exemple, unul din cele mai frumoase : începutul motetului palestrinian la patru voci *Ego sum panis*. Această compoziție se află în modul ionic transpus pe *fa*. Sopranul intră cu dominanta modului, iar celelalte voci îi urmează, pe rînd, intrînd în mod alternativ (și strict) pe dominantă și pe tonică. Este de altfel demnă de remarcat intervenția plină de efect a vocilor ; niciodată nu vom resimți intrarea vreunei voci drept inutilă sau lipsită de sens. Mai cu seamă intervenția tenorului (care se efectuează pe disonanța ținută — tehnică aplicată cu predilecție de Palestrina și de contemporanii săi) se reliefează aici deosebit. Avem parcă impresia că tenorul strînge toate firele în mînă, iar în clipa intrării sale ne dăm imediat seama că începutul oarecum nedeterminat și ușor oscilant constituie de fapt delicata introducere a unei structuri muzicale de o vigoare și soliditate puțin cunoscute :

4. SCRIITURA LA MAI MULT DE PATRU VOCI (plurifonică *)

Orice compoziţie cuprinzînd mai mult de patru voci, o denumim plurifonică. Dacă în preajma anului 1500 cele mai multe lucrări muzicale erau scrise la patru voci, lucrurile se schimbă însă în decursul secolului XVI, în sensul că pe timpul lui Palestrina încep să predomine în mod hotărîtor compoziţiile plurifonice. Există însă o deosebire între scriitura uzuală a compoziţiilor plurifonice ale secolului XVI şi felul în care se conturează scriitura polifonică a maeştrilor din secolele XVII şi XVIII : în timpurile mai vechi se ţinea seama în modul cel mai strict de independenţa fiecărei voci în parte, în timp ce compozitorii epocilor mai noi dublează deseori vocile — fapt care face ca polifonia scriiturii să devină, de cele mai multe ori, iluzorie. Pe drept cuvînt remarcă Bellermann în această privinţă : „Marii compozitori ai secolului XVI procedau în modul cel mai sever. În scriitura lor polifonică, fiecare din voci (indiferent cît de multe ar fi fost acestea) era considerată drept o entitate independentă, a cărei individualitate nu avea voie şi nici nu putea să se amestece cu a alteia. Prin realizarea consecventă a plurifoniei, ei realizau tocmai acea sonoritate plină şi plăcută, acea creştere măreaţă a masei sonore prin participarea succesivă la cînt a tot mai multe voci. Într-un cuvînt, acele efecte sonore pe care le-au căutat zadarnic compozitorii timpurilor ce au urmat“ [1].

---

* Folosim termenul de *plurifonic (Vielstimmig)* pentru a deosebi sensul noţiunii de acela de *polifonic (Mehrstimmig)*. N. tr.

[1] *Contrapunctul*, ed. IV, la pag. 420.

Tratarea scriiturii plurifonice urmează, în liniile-i esențiale, regulile scriiturii la patru voci ; însă cu cît crește numărul vocilor compoziției, cu atît se cer și armonii complete — lucru de altfel cît se poate de explicabil. Pe de altă parte, modul polifonic de tratare permite o mai mare libertate în ce privește folosirea consonanțelor perfecte în mișcare directă prin aceea că le tolerează și între vocile extreme — chiar și în cazul salturilor la vocea superioară. În scriitura la cinci și mai multe voci, este necesară dublarea uneia sau mai multor partide de voci, respectiv introducerea în complexul sonor a două voci de altist, două voci de tenor etc. Cu cît vocile participante sînt mai numeroase într-o compoziție, cu atît mai dificilă va fi dezvoltarea unei teme cu sonorități bogate. Ca atare, vom observa la compozitorii secolului XVI că acordă repetării de sunete un rol tot mai mare, mai cu seamă în scriiturile la șapte și opt voci. Și conducerea vocilor devine din ce în ce mai dificilă, o dată cu creșterea numărului de voci. În consecință, în cadrul lucrărilor pe șase sau mai multe voci ale secolului XVI, folosirea simultană a tuturor vocilor este, de regulă, doar trecătoare.

Următorul exemplu de scriitură la cinci voci aparține compozitorului belgian Jacob de Kerle (cca 1531—1591) contemporan cu Palestrina, care și-a petrecut o bună parte din viață în Italia. Compoziția este elegantă și vădește îndemînare. Chiar dacă ar putea apărea — ca lucrare timpurie a acestui maestru, sau în comparație cu cele de maturitate ale lui Palestrina — oarecum demodată pe alocuri [1] :

Jacob de Kerle

Le - va ma - - num
Le-va ma - - - - num tu - - - -
Le - va ma - - - num tu - -
Le - va ma - - - num tu - am,

[1] Piesa este citată după ediția de opere alese ale lui *Jacob de Kerle* (îngrijită de Otto Ursprung), apărută în *Denkmäler der Tonkunst in Bayern [Monumente ale muzicii din Bavaria]*, anul XXVI.

tu - - - am, ma - num tu - am su - per gen-tes a -
am su - - per gen-tes a -
am, ma - - - num tu - am su - per gen-tes a -
ma - - - num tu - - am su - per gen-tes a -
Le - va ma - - num tu - am

li - e - - - nas, a - li - e - - - nas;
- li - e - - nas, su-per gen - - tes a - li - e - -
li - e - - nas; a - li - e - nas, a - li - e - -
- li - e - - nas; Ex - ci-ta fu-ro-
su-per gen-tes a - li - e - nas, Ex - ci-ta fu-

Ex - ci-ta fu - ro - - - - rem et
- - - - nas; Ex-ci-ta fu - ro - rem
nas; Ex-ci-ta fu - ro - - - -
- - - - - - - - - - - - - -
ro - - - - - rem et ef -

În scriiturile la șase voci, corul se divide deseori în două grupe de cîte trei voci, sau în două corpuri sonore de patru și două voci etc. Corurile își răspund apoi reciproc, unindu-se pe alocuri. Un excelent exemplu al acestei tehnici ni-l dă, printre altele, motetul palestrinian la șase voci *Viri Galilaei*. Piesa este scrisă pentru doi soprani, un altist, doi tenori și bas. Sopranul 1 și altistul încep cu cuvintele *Viri Galilaei,* fragment care este apoi repetat de un cor la cinci voci, format din soprani, tenori și bas. Altistul precum și vocile bărbătești continuă cu *Quid satis,* repetat de vocile feminine (sau mai degrabă de băieți) precum și de te-

norul 2 ; de-abia la cuvintele pline de semnificație *Hic Jesus,* toate vocile intră o dată :

Sopran I — Vi - ri Ga - li - lae - - - - - i,
Sopran II
Alto — Vi - ri Ga - li - lae - - - - - i
Tenor I
Tenor II
Bas

vi - ri Ga - li - lae - - - - - i
Vi - ri Ga - li - lae - - - - - i
Vi - ri Ga - li - lae - - - - - i
Vi - ri Ga - li - lae - - - - i
Vi - ri Ga - li - lae - - - - - i

quid sta-tis a - spi-ci-en - tes in

quid sta-tis a - spi-ci-en - tes in coe- -

quid sta - tis a spi-ci-en - tes in coe- -

quid sta - tis,

quid sta - tis, quid sta-tis a spi-ci-en - tes in coe- -

quid sta - tis,

coe - lum?

- lum?

- lum, quid sta - tis a-spi-ci - en - tes in coe -

quid sta - tis a-spi-ci - en - tes in coe - -

- lum, quid sta - tis a-spi-ci - en - tes in coe - -

quid sta - tis a-spi-ci - en - tes in coe -

O tehnică cu totul diferită, mai puțin bazată pe efectele sonorităților, este folosită de Palestrina în motetul său la șapte voci *Tu es Petrus*. Aici sînt dublați atît altistul, cît și tenorul și basul, iar temele, nu prea potrivite unei polifonii propriu-zise, se desfășoară cu o superioritate uluitoare. Este adevărat că scriitura este realizată efectiv la șapte voci de-abia la sfîrșitul compoziției (care lipsește în exemplificarea noastră), deoarece cel puțin una din voci se află, permanent, în repaus, și creează o marjă suficientă pentru realizarea caracterului imitativ :

- - - - - tram, et su - per hanc ___ pe - -

hanc ___ pe - - - - tram, tu es Pe -

et super hanc ___ pe - - -

et super hanc ___ pe - - - - tram, ___

Et su-per hanc

- - - - - tram, tu es Pe -

- - - - trus et su-per hanc pe - - - -

- - - tram, tu es Pe - - trus, Pe - - -

tu es

et super hanc ___ pe - - - - tram,

et super hanc ___ pe - tram, ___

___ pe - tram, tu

trus et su-per hanc pe - - tram, et su - per hanc pe -

- tram, et su - per hanc pe - - - tram

- trus, tu es Pe -

Pe - - trus et su-per hanc pe - tram, et

tu es Pe - trus, Pe -

tu es Pe -

es Pe - trus,

În secolul XVI, scriitura la opt voci este întotdeauna tratată ca o dublă scriitură la patru voci, respectiv cor dublu. Această manieră componistică, care pare a veni din Italia de nord, se transmite în decursul secolului școlii romane, devenind cu timpul o practică generală europeană. De regulă însă, cele două coruri nu sînt separate chiar cu atîta strictețe ; astfel, se întîmplă deseori ca vocile acute să se contopească într-un singur cor, iar cele bărbătești într-altul. De altfel toate posibilitățile sonore sînt exploatate cu un simț de-a dreptul rafinat al efectelor coloristice, scriitura la opt voci reușește să-și asigure — cel puțin pentru moment — o tratare mai degrabă armonico-omofonă ; pe de altă parte, în cazul unei componențe și mai mari de voci, dezvoltarea unor teme de natură melodică, treptată, se dovedea aproape imposibilă. De asemenea, conducerea vocilor este ușor afectată și prin dese încrucișări de sunete, înțelegînd prin acestea încrucișările survenite între două sau mai multe voci, ca de pildă



la care trebuie să se recurgă, vrînd-nevrînd.

Cu toate acestea, Palestrina reușește să păstreze caracterul polifonic de bază chiar și în scriitura la opt voci. Și măiestria cu care stăpînește această scriitură reiese cel mai bine din începutul motetului său *Laudate Dominum* :

Chor I

Sopran — Lau-da - te Do - mi-num o - - - mnes

Alto — Lau - da - te Do-minum o - - - mnes

Tenor

Bas

gen - - - - tes, o - - - - - -

gen - - - - tes, lau - da - - te Do - mi -

Lau - da - - te Do - mi - num o - -

Lau - da - te Do - minum o -

Chor I

- - mnes gen - - - tes, lau-

num o - - mnes gen - tes,

- - - mnes gen - - - tes,

- - - mnes gen - - - tes,

Chor II

Sopran

lau-da - te e -

Alt

lau - da-te e -

Tenor

lau - da-te e -

Baß

lau - da-te e -

da - - te e - um o - -

lau - da - te e - um o - -

lau - da - te e - um o - mnes

lau - da - te e - um o - -

um, lau-da - - te e - um

um, lau - da - te e - um

um, lau - da - te e - um o -

um, lau - da - te e - um

mnes po - - - - - - - pu -
mnes o - - mnes po - - - pu -
po - - - pu - li
mnes po - - pu - li

o - - - - - mnes po - - - - - - pu -
o - - - - - mnes po - - pu -
- - - - - mnes po - pu - li,
o - - - - - mnes po - - pu

li, quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per
li, quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per
quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per
quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per

li,
li,
li,

nos, quo - ni - am con-
nos, quo - ni - am con-
nos, quo - ni - am con-
nos, quo - ni - am con-

quo - ni - am con - fir - ma - ta est
quo - ni - am con - fir - ma - ta est
quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - - - per
quo - ni - am con - fir - ma - ta est
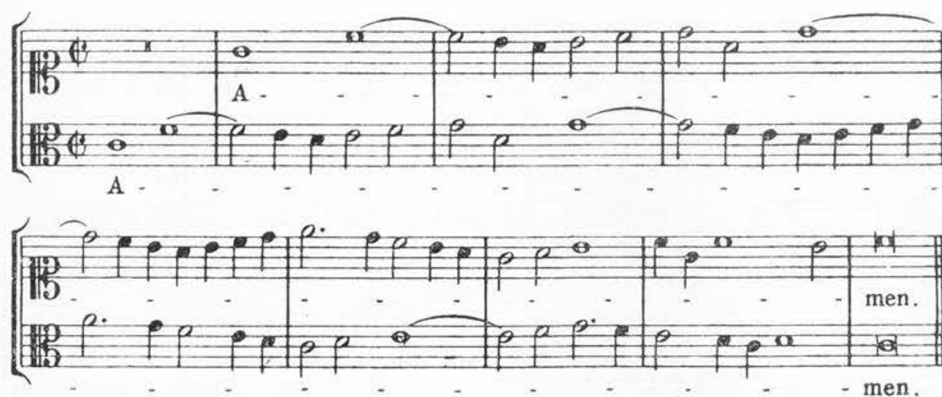
5. CANONUL

Prin *canon* înțelegem o compoziție bazată pe imitație, ale cărei voci prezintă un conținut melodic identic, repetînd și imitînd deci întocmai — notă cu notă — vocea care a inițiat scriitura. Există deci o deosebire între imitația propriu-zisă și canon, în sensul că imitația va prelua din vocea precedentă doar începutul (tema), în timp ce la canon imitarea cuprinde *întreaga* desfășurare melodică a vocii inițiale — fie pentru a o repeta pur și simplu, fie pentru a o transpune începînd cu un alt sunet.

Canonul reprezintă cea mai veche formă bazată pe imitație. Îl găsim încă în secolul XIII, iar în muzica secolului XIV (așa numita *Ars nova*) el este deseori folosit de compozitorii francezi și italieni, purtînd semnificativul nume de *caccia* (vînătoare), fiind însă denumit de regulă, în secolele XV și XVI, ca *fuga*. Destul de timpuriu însă, această noțiune a început să fie aplicată unei alte forme contrapunctice, dîndu-se canonului numele pe care îl poartă și astăzi. Către sfîrșitul secolului XV și începutul celui următor forma de canon cunoaște o epocă de înflorire mai cu seamă la compozitorii neerlandezi ai epocii. În cazul acestora, ea apare de regulă sub aspectul de canon închis sau „ghicitoare" *(Rätselkanon)*, respectiv compozitorul notează doar vocea principală, adăugîndu-i cîte o *maximă* din care se poate descifra numărul și caracterul vocilor ce urmează a fi deduse. Așa, de pildă, zicala : „Cine îmi urmează, nu va rătăci în întuneric", înseamnă că vocea care execută imitația trebuie să sară peste notele negre. În prima jumătate a secolului XVI aceste creații — deseori lipsite de valoare artistică — încep să devină desuete ; o dată cu muzica palestriniană, epoca de aur a canonului poate fi considerată apusă. Este adevărat că însuși Palestrina a scris o *Missa ad fugam* la patru voci, în care se află notate numai două voci ; celelalte au menirea de a realiza o

imitație de canon a primelor două, nefiind deci scrise. Însă această compoziție constituie o lucrare din tinerețe, iar Palestrina n-a mai scris ulterior — pare-se — lucrări exclusiv în canon. Cu toate acestea însă, el utilizează deseori maniera scriiturii de canon mai ales în *Kyrie* și în *Agnus dei* din multe mise, însă întotdeauna în combinație cu voci de imitație liberă.

Procedeul urmărit la compunerea unui canon este cît se poate de simplu. Se începe cu o voce, apoi se transferă succesiunea intervalică respectivă asupra uneia sau mai multor voci următoare, făcînd între timp ca prima voce (respectiv cele anterioare) să contrapuncteze. Acest contrapunct este și el preluat, la rîndul său, de vocea (respectiv vocile) următoare etc. Atunci cînd un canon trebuie să încheie la mai multe voci, el va fi întrerupt cu o formulă de cadență finală ; de pildă, canonul următor este întrerupt la începutul penultimei măsuri :



În canonul de mai sus, imitarea se face la cvintă, însă — ca și la imitație — ea poate fi făcută la oricare alt interval. Canonul poate fi, de altfel și în *mișcare contrară (per motum contrarium). Recurentă (cancricans)* se numește acea varietate de canon la care vocea care imită, cîntă melodia de-a-ndaratelea.

Prin canon *per augmentationem* înțelegem o manieră de scriitură în care valorile de note ale vocii principale *(conductus)* sînt dublate în vocile următoare, în contrast cu canonul *per diminutionem,* care înjumătățește respectivele valori. Cu toate acestea, cu excepția ultimelor două tipuri menționate, nici unul din aceste feluri de canon nu constituie, în sine, vreo valoare mai deosebită din punct de vedere muzical.

În sfîrșit, menționăm și un canon combinat cu voci de imitație liberă, și anume un *Kyrie* din misa palestriniană la cinci voci *Repleatur os meum laude.* Toate vocile încep cu aceeași temă, însă o relație de canon se sta-

bilește numai între sopranul II și tenor : vocea superioară formează, la octavă, un canon cu vocea inferioară :

- rie e - lei - son, Ky - ri - e ___ e - lei - -

- son, Ky - - rie e - - lei - son,

- rie e - lei-son, Ky - rie e - lei - - - - -

Ky-rie e - lei - son, ___

Ky - ri - e e - lei - - - - - - - son, Ky -

- - - - - son. Ky - - rie e -

Ky - ri - e ___ e - lei - son, ___

- son, Ky - ri - e e - lei - - - -

Ky - rie e - lei - son,

- ri - e e - lei - - son, ___ Ky - - i

lei - son, Ky - rie e - lei - - son, Ky-rie e -

Ky - - rie e - lei - son,

- - - - - - - - - - - - - - son,

Ky - rie e - lei - - - - -

e e - - - - lei - - - - - - - - -

- - - lei - son, Ky - rie e - lei - - son,

Ky - rie e - lei - - - - -

Ky - rie e - - - - lei - son,

- - - - - son, Ky-rie e -

- - - - - son, Ky - ri - e e - -

e - lei - - - - - - son.

- - - son.

Ky - rie e - - lei - - - - - - son.

- lei - son, Ky - rie e - lei - son.

- - - - - - - - lei - - son.

6. MOTETUL

Alături de misă, motetul constituie forma principală a muzicii bisericești din secolul XVI. Denumirea de „motet" — a cărui origine este necunoscută — poate fi urmărită pînă în secolul XVI, cînd se referea la una din vocile care contrapuncta *cantus firmus*-ul într-o compoziție polifonică. Ulterior denumirea este dată însăși compoziției, indiferent de faptul dacă textul aferent era inițial unul religios și apoi unul laic, sau chiar dacă una din voci avea un text religios iar cealaltă unul laic; căci noțiunea de motet era legată, în Evul mediu, de condiția ca diferitele voci să redea, simultan, texte diferite. În secolele XV și XVI, se înțelege prin motet exclusiv acea compoziție cu text bisericesc latin valabil — de regulă — pentru toate vocile. Cu toate acestea, înainte de anul 1550, găsim deseori voci de *cantus firmus* cu text independent. În cele mai multe din cazuri, cuvintele sînt preluate din traduceri latinești ale bibliei (Vulgata), deși se folosesc pe alocuri și versuri religioase independente.

Caracteristic pentru tratarea muzicală a motetului din secolul XVI este faptul că fiecare propozițiune a textului își avea tema proprie, imitată, mai mult sau mai puțin sever, la toate vocile, înainte de a se trece la propozițiunea următoare și la tema corespunzătoare acestuia. Prin aceasta, motetul devine un fel de însumare de diverse imitații sau episoade mai mult omofonice; ca atare, una din principalele dificultăți în structurarea acestui gen de compoziție constă în îmbinarea tuturor fragmentelor nu numai într-o alcătuire mozaicală de componente de scriitură, ci într-un tot organic. Precursorii neerlandezi ai lui Palestrina ne apar deseori din acest punct de vedere prea colțuroși și rigizi; dimpotrivă, Palestrina și contemporanii săi cunosc într-un grad deosebit de mare arta realizării trecerilor sau legăturilor.

Ca exemplu pentru această formă de compoziție ne poate servi motetul palestrinian la patru voci *Dies sanctificatus*. El este destinat misei de Crăciun, fiind plin de bucurie senină și cucernică. Modul folosit este mixolidicul :

1b 20

il - lu - xit no - bis, ve - ni - te gen - - -

2a

- - - - - bis, ni -

xit no - - - - bis, ve - ni - - te gen - tes,

2a

lu - xit no - bis, ve - ni - te gen - - -

2a 25

tes, ve - ni - te gen - tes

- te gen - tes, gen - - tes, ve - ni - te

2a

ve - ni - te gen - - tes, ve - ni - te

2a

tes, ve - ni - te, ve - ni - te

2b 30

et ad - o - ra - te Do - - mi -

2b

gen - tes et ad - o - ra - te Do - - mi -

2b

gen - tes et ad - o - ra - te Do - - mi -

2b

gen - - tes et ad -

2b 35

num, et ad - o - ra - te Do - mi -

2b

num, et ad - o - ra-te Do - - - - - mi-

num, et ad - o - ra - te Do-mi - num, Do - - mi -

♯ 2b

- o - ra - te, et ad - o - ra - te Do - - mi -

3a 40 3b

num, qui - a ho - - di - e de - scen - dit

3b

num, qui - a ho - - di-e de - scen - dit lux

3b

num, qui - a ho - - di-e descen - dit lux

num, qui - a ho - - di - e

45 3b

lux ma - gna in ter - ris, de - scen - dit,

3b

ma-gna in ter - - - - ris, de - scen -

3b

ma - - gna in ter - - ris, de-scen - dit

3b 3b

de - scen dit, de -

36 50

de-scen - dit lux ma - gna in ter -

dit lux ma - gna in ter - ris;

lux ma-gna in ter - - ris, lux ma - gna in ter -

scen - dit lux ma - gna in ter -

4 55

ris; haec di - - es quam fe-cit Do - - - -

4

haec di - es quam fe-cit Do - - mi-nus, quam

- ris; haec di - es,

ris; haec di - es,

60 4

- - - - mi - nus, haec

fe-cit Do-mi - nus, haec di - - es quam fe-cit Do-mi-nus,

4

haec di - - es quam fe-cit Do - -

4

haec di - - es

— di - es quam fe-cit Do - - - - mi - nus:
haec di - - es quam fe-cit Do - - - - mi - nus:
- mi nus, — quam fe - cit — Do - mi - nus:
— quam — fe - cit Do - - - - mi - nus:

Ex - ul - te - mus et lae - te - mur in e - a, —
Ex - ul - te - mus et lae - te - mur in e - a, ex-ul - te - mus
Ex - ul - te - mus et lae - te - mur in e - a, ex - ul - te - mus
Ex - ul - te - mus, ex - ul - te - mus

et lae - te - mur in e - a, ex - ul - te - mus et lae -
et lae - te - mur in e - - a, ex - ul - te - mus et lae -
et lae - te - mur in e - a, ex - ul - te - mus et lae -
et lae - te - mur in e - a, ex - ul - te - mus et lae -

85

te-mur in e - a.

te-mur in e - a, ex-ul - te-mus et lae - te-mur in e - a.

te - mur in e - a, ex-ul - te-mus et lae - te-mur in e - a.

te-mur in e - a, ex-ul - te-mus et lae - te-mur in e - a.

Dacă analizăm compoziția din punct de vedere al formei vedem că ea se divide în cinci secțiuni mai mici :

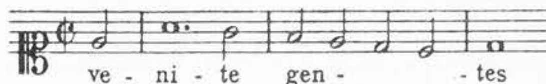
1. *Dies sanctificatus, illuxit nobis ;*
2. *venite, gentes et adorate Dominum,*
3. *quia hodie descendit lux magna in terris ;*
4. *haec dies quam fecit Dominus ;*
5. *exultemus et laetemur in ea.*

În traducere strictă textul este următorul :

1. O zi sfințită ne luminează ;
2. veniți, popoare, și adorați pe Domnul,
3. căci astăzi coborît-a o lumină mare pe pămînt ;
4. aceasta este ziua pe care a făcut-o Domnul ;
5. să ne veselim și să ne bucurăm de ea.

Prima temă se compune din două părți : a) *Dies sanctificatus,* b) *illuxit nobis* — expusă de sopran ; în măsura 2 a temei intervine altistul cu o imitație strictă la cvinta inferioară. Prin aceasta, Palestrina concepe prima perioadă introductivă ca duet în canon — lucru de altfel frecvent în compozițiile sale, luat de la neerlandezi. În măsura 8 intervine tenorul cu tema, iar după o măsură intră și basul la cvinta inferioară ; in felul acesta, cele două voci inferioare repetă, la interval de octavă, întocmai duetul vocilor superioare. Între timp, sopranul și altistul își continuă mișcarea față de vocile inferioare, sub formă de contrapunct liber. Și acest principiu de construcție este tipic neerlandez. O dată cu măsura 12, partea a doua a temei se emancipează, cunoscînd o dezvoltare specială, iar în măsura 17 se termină prima secțiune a motetului. Urmează un nou fragment de text *(venite gentes)* și, o dată cu acesta, și o temă nouă care, timp de două măsuri și jumătate, este imitată pentru prima oară de altist (la unison), după care urmează tenorul (la unison și în *stretto*), în timp ce după alte două măsuri intervine sopranul (la octavă) și basul (la cvinta inferioară și cu anacruză lungă), încheindu-se astfel dezvoltarea. Se continuă acuma cu cuvintele *et adoramus Dominum.* Tema 2 *b* (expusă de so-
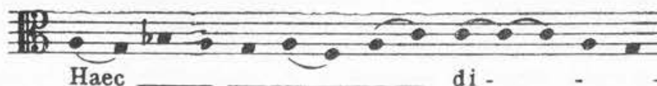
pran) nu are un caracter independent, ci se dezvoltă din — și în legătură cu — contrapunctul pe care-l realizează altistul, imediat anterior, deasupra ultimului *venite* al tenorului :



Această temă este reluată riguros doar o singură dată, și anume de către tenor (la octavă) după o măsură. Celelalte schițări de imitație aduc tema doar în trăsături largi ; se vede că interesul compozitorului se limita aici doar la elementul ritmic. De fapt structura tehnică a acestui episod poate fi interpretată doar ca o formulă intermediară între scriitura polifonică și cea omofonică. Considerentele acordice predomină ; este vorba, în primul rînd, de un șir de acorduri de sextă coborîtoare. Iar scriitura, precum spuneam, este în mod precumpănitor omofonică. Acolo unde este oferit prilejul de reluare, Palestrina îl folosește — fugitiv ce-i drept — însă fără a se preocupa de imitația însăși.
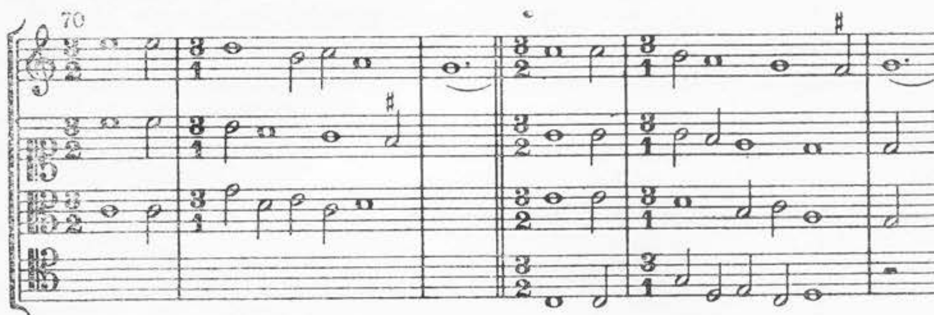
Secțiunea următoare, *quia hodie,* începe într-un stil pur omofonic, cu așa-zise „trisonuri de *Stabat mater*" (tip de acorduri pe care Palestrina îl folosește într-un mod foarte pregnant la începutul vestitului său *Stabat mater,* de unde și denumirea acestor trisonuri, devenită curentă).

La *descendit* începe o scriitură imitativă liberă. Altistul expune tema, iar tenorul și sopranul urmează în *stretto* (unison, respectiv octavă). În timpul acestei dezvoltări, basul tace preluînd în schimb conducerea în dezvoltarea următoare, unde tenorul, sopranul și altistul îi urmează succesiv (de asemenea în *stretto).* În fond însă toate aceste intrări diferite au comun doar saltul coborîtor de cvintă, servind pentru ilustrarea cuvîntului *descendit ;* după acest salt, fiecare din voci își urmează drumul propriu, iar sopranul dispare chiar cu totul. În linii mari deci, caracterul acestei secțiuni este de natură oarecum polifonică. Dimpotrivă însă partea a patra (penultima) se desfășoară absolut riguros și reglementar. În cadrul temei vom putea recunoaște, fără nici un efort, începutul *Gradualului* gregorian *Haec dies :*



Introducerea este un duet în canon între sopran și altist ca la începutul primei secțiuni, iar imitația la cvintă este folosită în acest caz cu deosebirea doar că altistul precede, în timp ce sopranul răspunde. După cinci măsuri intervine tenorul (cu notă inițială prelungită) și apoi și basul (la cvinta inferioară), însă în alte raporturi reciproce decît vocile superioare. O ultimă intervenție a temei (la sopran) încheie această sec-

țiune. În sfîrșit, episodul următor și ultim cuprinde una din acele minunate piese cu caracter dansant în ritm dactil, pe care Palestrina și contemporanii săi le folosesc cîteodată pentru a exprima, în mod naiv, bucuria și jubilarea. Cu excepția unei singure imitații între sopran și tenor, scriitura este deplin omofonică. În măsurile 71 și 82, remarcăm disonanțe pe doimea a treia aparent nereglementar tratate. În realitate are loc o modificare de ritm, neconsemnată în notație ; măsurile 71—72 și 82—83 devin măsuri mari de $\frac{3}{1}$, iar respectivele disonanțe sînt, practic, disonanțe prin sincopă :



Astfel de poliritmii, în care măsura mai mică dă naștere prin comasare la una mai mare (în ritm ternar) nu constituie o raritate în secolele XV și XVI, putînd fi întîlnite chiar la Händel și Mozart.

Îmbinarea de stiluri, folosită în diferite secțiuni ale motetului, poate fi prezentată în rezumat astfel :

1. a) polifonie severă, b) polifonie severă ;
2. a) polifonie severă, b) polifonie liberă ;
3. a) omofonie, b) polifonie liberă ;
4. polifonie severă ;
5. omofonie ;

Din acestea se poate vedea felul în care alternau stilurile și cît de constantă era grija pentru variație și prospețime spre a nu obosi cu nimic ascultătorul ; înainte de toate, se evită imitația continuă și riguroasă, lucru care avea un efect atît de scolastic și trivial la înaintașii lui Palestrina, neerlandezii.

7. MISA

Serviciul divin catolic cuprinde cinci piese principale de muzică liturgică, și anume :

1. *Kyrie eleison*
2. *Gloria*
3. *Credo*
4. *Sanctus — Benedictus*
5. *Agnus Dei*

Aceste texte (respectiv cîntări), care formează împreună *Ordinarium missae*, sînt constante în sensul că sînt folosite la orice misă (cu excepția anumitor zile și epoci ținînd de rîndueli mai vechi) cu exact aceleași cuvinte și într-o ordine de succesiune neschimbată.

Cealaltă grupă principală a textelor (respectiv cîntărilor) din misa catolică și anume *Proprium de tempore* ocupă și ea un loc precis în cadrul liturghiei ; fiecare misă, precum și orice serviciu divin cîntat, are un *Introitus*, un *Graduale* etc., totuși textele (respectiv cîntările) aparținînd diferitelor forme se schimbă de la un serviciu la altul. Piesele principale ale lui *Proprium* sînt :

1. *Introitus* (ca introducere, înainte de *Kyrie*).
2. a) *Graduale*, *b) Alleluia* sau *Tractus* (în funcție de epistolă).
3. *Offertorium* (pentru săvîrșirea jertfei).
4. *Communio* (pentru cuminecătură).

Formele muzicale polifonice aparținînd acestor texte de *Proprium*, se numesc motete, în timp ce muzica celor cinci părți ale *Ordinarium*-ului (omofonică sau polifonică) este desemnată întotdeauna drept misă.

Textul integral al misei catolice (respectiv — în cazul nostru — al *Ordinarium*-ului misei) este :

1. *Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison.*

2. *Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus. Rex coelestis.Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite Jesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus, Jesu Christe. Cum sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.*

3. *Credo in unum Deum. Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium, et invisibilium. Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantialem Patri : per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de coelis. Et incarnatus est de Spiritu sancto ex Maria Virgine : Et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis : sub Pontio Pilato passus, et sepultus est. Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas. Et ascendit in coelum : sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, judicare vivos et mortuos : cujus regni non erit finis. Et in Spiritum sanctum, Dominum, et vivificantem : qui ex Patre, Filioque, procedit. Qui cum Patre, et Filio simul adoratur, et conglorificatur : qui locutus est per Prophetas. Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et exspecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen.*

4. *Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.*

5. *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi : miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi : miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi : dona nobis pacem.*

Muzica secolului XV tratează de regulă misa drept compoziție de *cantus firmus*, respectiv care dezvoltă deasupra unei melodii religioase sau populare care se află mai cu seamă la tenor și care exercită doar rareori vreo influență melodică asupra desfășurării celorlalte voci. O dată cu împămîntenirea treptată a imitației în cadrul tehnicii componistice, misa de *cantus firmus* dispare din ce în ce, și începînd cu cel de al doilea sfert de veac al secolului XVI, forma cea mai uzuală de tratare a misei

este cea pur imitativă. Este adevărat că și aici se folosește mult *cantus firmus* — însă numai în așa fel ca nici una din voci să nu cînte exclusiv melodia de bază, ci ca *toate* vocile să extragă teme din aceasta. Deosebit de caracteristică pentru compoziția de mise a secolului XVI este forma pe care am putea-o numi, eventual, misa de transcripție ; asemenea misă era construită pe o altă compoziție polifonică, mai mică (motet, chanson, madrigal sau lied) și anume în așa fel ca s-o circumscrie sau s-o parafrazeze [1].

Misa de transcripție (care poate fi deci, după împrejurări, misa de motet, madrigal, chanson sau lied) era deseori scrisă pe o lucrare mai veche a respectivului compozitor ; se întîmpla însă deseori să fie folosită, drept bază muzicală a misei, compoziția unui alt maestru. Un asemenea procedeu ar apărea poate ciudat într-o epocă ca a noastră, în care ideea proprietății muzicale este cu mult mai dezvoltată ; pentru secolul XVI lucrul era perfect legitim și firesc. Palestrina însuși a folosit pentru misele sale, motete și madrigale de-ale lui L'Heritier, Hilaire Penet, Lupus, Ferabosco, Verdelot, Jean Richafort, Josquin des Prés ș.a. ; alții imitîndu-l la rîndul lor au scris mise pe motete și madrigale de-ale lui. Pentru înțelegerea tehnicii de transcripție (ca și, în general, a compoziției de misă din timpul lui Palestrina), ne va servi o scurtă privire asupra misei palestriniene la patru voci *Dies sanctificatus* [2].

Această misă este compusă pe motetul palestrinian la patru voci, cu același nume, menționat în capitolul anterior. Ca și motetul, misa este scrisă și ea pentru un cor mixt la patru voci cu excepția ultimului Agnus, la cinci voci. După obiceiul epocii, prima piesă — *Kyrie* — se divide în trei secțiuni bine distincte : *Kyrie I*, *Christe* și *Kyrie II*.

Primul *Kyrie* începe întocmai ca motetul, a cărui temă bipartită introductivă formează de altfel singurul material tematic al secțiunii.

---

[1] Muzicologia folosește, în cazul acesta, de cele mai multe ori denumirea de *misă de parodiere*, care nu este însă deosebit de adecvată întrucît elementul psihologic și stilistico-estetic care se află la baza acestei tehnici se referă mai degrabă la *corelare* decît la imitație. În tot cazul, expresia de „parodie“ este grevată de un sens peiorativ, și aș prefera ca atare denumirea de „misă de transcripție“. Totodată însă aș ține să accentuez că înțeleg noțiunea de transcripție în accepțiunea ei mai liberă, așa cum o folosește de pildă Liszt cînd își denumește transpunerile pentru pian ale liedurilor schubertiene drept „transcripții“.

[2] Din considerente de spațiu, o reproducere neprescurtată a acestei mise este, din păcate, imposibilă. Cine dorește s-o studieze mai amănunțit, o poate consulta în vol. 15 al ediției de *Opere complete* de Palestrina (Breitkopf & Härtel) precum și în *Musica divina* de P r o s k a (Anul I, vol. 1).

Christe este construit pe tema a doua, de asemenea bipartită a) *Venite gentes,* b) *et adorate Dominum.*

Chri - - -
Chri - ste e - lei - - - - -
Chri - - ste e - - - lei - - - -
Chri - - - ste e - - - - lei -

- ste e - - - lei - - - son, Chri - ste e - lei -
son, Chri - - - ste e - lei -
son, e - lei - son, Chri - - - ste e -
son, e - - - lei - - - son,

După cum se poate observa, și acest fragment se abate doar puțin de la episodul corespunzător din motet (măs. 20). Dimpotrivă, *Kyrie II* este mai liber tratat față de motet. Respectiv, tema este identică cu forma în care altistul expune *et adorate* în măsurile 31—34 (2 b) :

Ky - rie ___ e - lei - - - - - [1]

Deci, în timp ce primul fragment principal tripartit are un caracter pe deplin imitativ, polifonic, următorul — *Gloria in excelsis* — începe

[1] Vezi la pag. 218 și următoarele, unde se află reprodusă piesa în întregime.

cu o tratare silabic-acordică a temei introductive a motetului, plasată (în cazul acesta) la sopran :[1]

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae
Et in ter ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae

vo - - lun - ta - tis. Lau - da - - mus te,
vo - - lun - ta - tis. Lau - da - mus te, be - ne - di -
vo - - lun - ta - tis. Lau - da - mus te,
vo - - lun - ta - tis. Lau - da - mus te, be -

Conţinutul vast al textului, ca de pildă la *Gloria* şi *Credo,* nu permite aceeaşi tratare muzicală ca în cazul textelor scurte din *Kyrie, Sanctus* şi *Agnus Dei.* Dacă piesele „mari" ar fi fost scrise într-o manieră deplin imitativă, atunci ele ar fi devenit disproporţionat de întinse şi aproape neinteligibile din punct de vedere al textului ; în afară de aceasta, execuţia ar reclama un timp mai îndelungat decît ar permite-o serviciul divin. Ca atare, *Gloria* şi *Credo* sînt compuse cel mai des într-o manieră de scriitură predominant omofonică, cu imitaţii intercalate care, de regulă, sînt toate doar pasagere şi de durată mai scurtă decît cele care survin în celelalte părţi ale misei.

În perioada palestriniană, *Gloria* este împărţită în două, din care cea de-a doua începe cu *Qui tollis.* În timp ce primul fragment foloseşte doar temele 1 a, 1 b, 3 b şi 4 din motet, secţiunea a doua întrebuinţează toate cele opt teme ale acestuia ; prima şi ultima temă se situează în misă, în acelaşi loc, ca şi în motet, în timp ce celelalte apar într-o altă ordine.

[1] Trebuie remarcat că *Gloria* şi *Credo* sînt intonate în slujba catolică de către preot (în maniera melodiei gregoriene), aşa că intervenţia corului are loc de-abia cu *Et in terra pax hominibus etc.*, respectiv *Patrem omnipotentem.*

Tot în perioada palestriniană, *Credo* se împarte de cele mai multe ori în trei grupe : *Patrem, Crucifixus* și *Et in Spiritum*. Prima parte începe cu tema introductivă a motetului, însă forma de tratare este cu totul diferită :
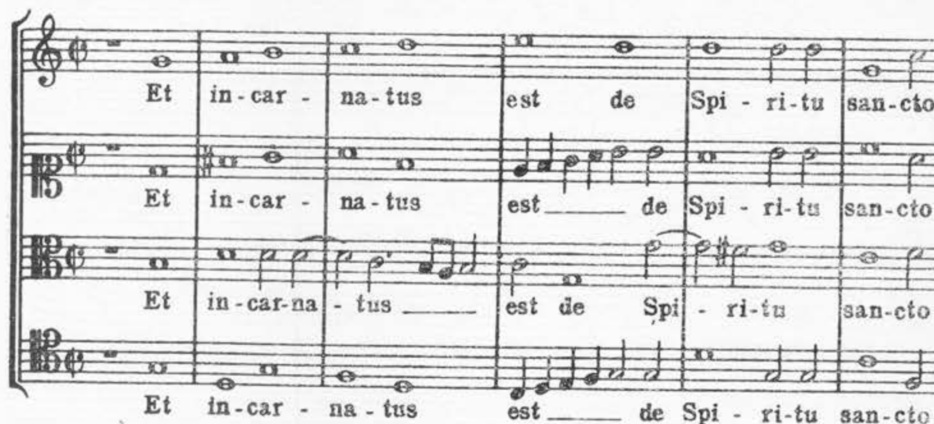
Fa - -
Fa - -
Pa - trem o - - mni - po - ten - tem, fa - -
Pa - trem o - mni - - - po - ten - tem,

cto - rem coe - - li et ter - - - - - e -
1) cto - rem coe - - - li et ter - rae,
cto - rem coe - - li et ter - - - - - -
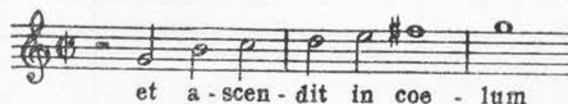
- - rae, vi - si - - bi - li - um
vi - - si - bi - li - um o - mni -
rae, vi - - si - bi - li -
vi - - - si - bi - li - um o - mni - um

1) Faptul că disonanța de sincopă apare ca purtătoare de silabă, atît în pregătire cît și în momentul disonanței, se justifică prin text.

Regula conform căreia fiecare expunere a temei trebuie făcută cu textul care însoţise prima sa apariţie, este aici neglijată în favoarea unei accelerări în tratarea textului — şi anume prin aceea că sopranul continuă (atunci cînd intervine) cu textul tenorului, în loc să repete în prealabil cuvintele cîntate. La pasajul *Descendit de coelis,* se foloseşte aceeaşi temă cu saltul coborîtor de cvintă care apăruse în motet la *descendit ;* cuvintele „coborît-a din ceruri" se folosesc în muzica palestriniană, în general, numai ca paletă sonoră. Episodul *Et incarnatus est* care este însoţit în liturghie cu o înclinare (aplecarea capului, respectiv îngenunchiere), se reliefează în secolul XVI mai întotdeauna prin acorduri largi, pline de evlavie.



Crucifixus prezintă doar puţine corelaţii cu motetul ; de fapt, din temele motetului apare aici doar 2 b *cum gloria judicare,* sub aceeaşi formă ca şi în *Christe* din misă. La *ascendit in coelum* (înălţat la cer) întîlnim tradiţionala coloristică sonoră :



Şi partea a treia din *Credo (Et in Spiritum etc.)* nu este prea fidelă motetului ; aici sînt folosite patru teme, şi anume 2 b, 3 a, 3 b şi 5.

Sanctus începe cu tema introductivă a motetului ; Palestrina se serveşte în acest caz de o scriitură cu totul nouă. Tema este introdusă

de către sopran, în timp ce altistul realizează un contrapunct care este imitat apoi de către tenor și bas :

În afară de tema introductivă, *Sanctus* folosește și temele 1 b, 3 b, 4 și 2 b. *Benedictus,* care — întocmai ca și *Sanctus* — este construit mai ales pe teme largi și imitații complete, se bazează exclusiv pe 2 a și 3 b, în timp ce *Hosanna* care urmează imediat se sprijină în întregime pe 2 b.

Inițial, *Agnus I* aduce tema I la sopran, fiind acompaniată — în contrapunct — de către altist, acesta din urmă este imitat de către tenor

și preluat apoi de către sopran, în timp ce basul intonează, simultan, pe 1 a:

În rest, această piesă relativ scurtă se limitează la tratarea temelor 1 a și 4. *Agnus II* la cinci voci — care constituie încheierea misei și în cadrul căruia altistul II preia sub formă de canon la cvarta superioară tema tenorului — începe cu tema 2 a, strict dezvoltată:

După aceea este tratată tema 3 b, iar misa se încheie cu un fel de parafrazare a episodului dactilic de la sfîrșitul motetului.

În mod firesc, comparația dintre misă și baza ei — motetul — trebuia să pună clar în lumină tehnica mai bogată și variată a formei lărgite. De altfel, secolul XVI considera misa drept arena în care se manifestă îndemînarea tehnică; aici muzicianul își putea dovedi în primul rînd arta sa. I se oferea posibilitatea să-și evidențieze toate laturile calităților sale componistice. Tehnica de transcripție pe care o folosește Palestrina în misa mai sus analizată, seamănă — ce-i drept — destul de mult cu variațiunea; însă elaborarea se găsește aici într-un raport mai strîns față de modelul ei, decît era cazul între o temă și variațiunea ei. La toate acestea se mai adaugă și faptul că elementul stimulator al fanteziei artistice este puternic atenuat în misă datorită considerentelor de practică liturgică. Ca atare, denumirea de transcriere este și rămîne cea mai adecvată pentru această formă de tratare.

A n e x ă

privind unele forme care, fără a-şi atinge deplina dezvoltare în polifonia vocală, provin totuşi din aceasta

FUGA VOCALĂ

Prin *fugă* (termen provenit din latină) se înțelege de obicei în secolul XVI — după cum menționasem — același procedeu muzical pe care-l numim astăzi canon. Mai tîrziu, denumirea s-a transmis unei forme pe care o întîlnim ici și colo în epoca palestriniană, dar care își atinge deplina înflorire de-abia o dată cu Bach și Händel, în secolul XVIII. Această formă este imitativă, însă nu în sensul canonului. Ea debutează prin una din voci *(dux* sau conducător), expune tema care începe fie pe tonica, fie pe dominanta tonalității. După aceasta, temei i se „răspunde" printr-o a doua voce (*comes,* însoțitor) în așa fel ca tema să înceapă acuma pe dominanta tonalității în cazul că *dux* începuse pe tonică și viceversa. Între timp, *dux* însoțește tema din *comes* printr-un contrapunct. Dacă fuga este la trei, la patru sau la mai multe voci, atunci vocile sînt introduse consecutiv și alternativ pe tonică și pe dominantă, vocile care au intrat anterior contrapunctează mai departe, în timp ce vocile proaspăt intrate expun tema. Atunci cînd toate vocile au cîntat tema, aceasta se consideră „dezvoltată" — respectiv „prima dezvoltare" (expoziția[1] N. tr.) este încheiată. Urmează, de cele mai multe ori, o trecere mai mică (în fuga instrumentală, numită „interludiu", ea este uneori de structură mai largă, aducînd de altfel și motive din temă), după care începe dezvoltarea. Ca și în expoziție tema este și aici trecută pe la toate vocile ; se pre-

---

[1] Autorul utilizează un termen comun „dezvoltare" *(Durchführung)* pentru a desemna cele trei secțiuni ale fugii — expoziția, dezvoltarea (propriu-zisă) și *repriza* sau *stretto.*

În traducerea de față am optat pentru terminologia curentă în limba română, făcînd totodată cuvenita remarcă asupra celei din original (N.tr.).
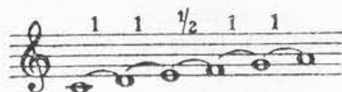
fera, de data aceasta, modificarea ordinii de intrare a vocilor, *(repercurssio)*. Fuga secolului XVI cuprinde cel mult trei secțiuni ; și în secolul XVIII întîlnim fugi cu această triplă împărțire, dar Bach depășește deseori acest număr, sau „șterge" în așa măsură trecerile între diferitele secțiuni, încît se poate cu greu preciza unde se termină una și unde începe următoarea. În exercițiile ce urmează, ne vom referi la numărul maxim de trei secțiuni, constituind de altfel numărul normal și cel mai nimerit pentru „fugile de școală". Deseori, în cea de-a treia și ultimă secțiune, imitația se desfășoară în *stretto*. Este de asemenea firească și adecvată aici utilizarea de forme mai artistice, ca de pildă imitația în mișcare contrară, *per augmentationem* sau *per diminutionem*. Remarcasem în secțiunea privitoare la imitație (pag. 156) că autorii secolului XVI deși foloseau pe alocuri răspunsul tonal, preferau de regulă forma reală. Cu privire la răspunsul corect al succesiunii de tonuri și semitonuri etc., cei din perioada mai veche nu erau atît de scrupuloși ca cei de mai tîrziu.

Dacă dorim să ne menținem cu strictețe în limitele modului și să nu introducem nici un fel de modificări cromatice, atunci răspunsul exact al temei (în cazul imitațiilor la cvinta superioară sau la cvarta inferioară, așa cum le utilizează fuga) nu poate fi realizat decît atunci cînd tema începe cu tonica, extrăgîndu-și disponibilul de sunete din așa-numitul hexacord de tonică



(În *do* major, *la* minor ; în *la* major, *fa diez* minor : *la* — *fa diez* etc.), întrucît acest hexacord reprezintă șirul cel mai lung de sunete ce se repetă întocmai în cadrul gamei.
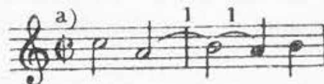
Hexacord de tonică
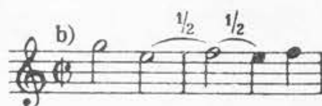


Hexacord de dominantă
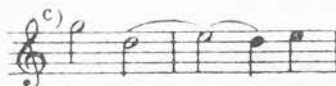


În felul acesta, dacă o temă în *Do* major (care începe pe tonică) folosește un *si* :



atunci ea nu poate fi imitată în mod riguros fără diezarea lui *fa*, întrucît *comes*-ul ar fi altfel obligat să aibe un mers în semitonuri între notele 2—3 și 3—4, respectiv în locurile unde tema prezintă secunde mari :
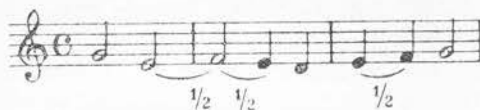


Însă asemenea considerente nu afectau deobicei pe compozitorii epocii palestriniene ; pe timpul lui Bach, o asemenea temă ar fi primit — în mod normal — următorul răspuns :



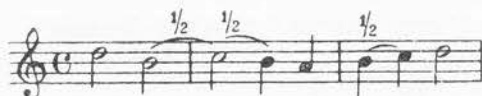
căci ea se află situată în cuprinsul hexacordului de dominantă, neputînd deci obține un răspuns corect decît la cvarta inferioară sau la cvinta superioară :



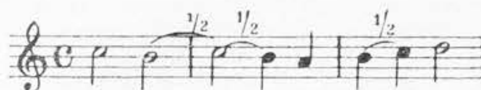
Întrucît tema se afla în *do* major, iar *dux*, începe pe tonică, *comes*-ul trebuie să intre în mod necesar pe dominantă ; de aceea se înlocuiește, în răspunsul corect *d*, primul sunet prin *sol*, în timp ce celelalte sunete rămîn neschimbate, obținîndu-se astfel forma *c*. Dacă tema începe însă pe dominantă, prezentînd de pildă un *fa :*



atunci ea se situează prin aceasta în domeniul hexacordului de tonică, putînd fi prin urmare imitată, în mod corect numai la cvinta superioară sau la cvarta inferioară :



Întrucît *do* rămîne ca sunet inițial stabil al răspunsului, vom obține următoarea formă :

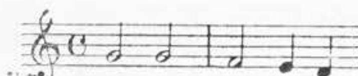


Toate aceste reguli pot fi rezumate astfel :

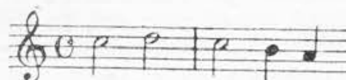
1. Dacă tema începe cu tonica, depășind apoi hexacordul, atunci în răspunsul la cvinta superioară sau cvarta inferioară tema trebuie coborîtă cu o secundă, (mutație — N. tr.) începînd de la sunetul al doilea.

2. Dacă tema începe cu dominanta și se desfășoară în cadrul unui hexacord, atunci în răspunsul la cvartă superioară sau cvintă inferioară, tema trebuie urcată cu o secundă începînd de la sunetul al doilea.

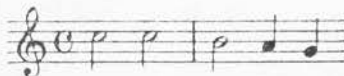
După cum spuneam, în secolul XVI, aceste reguli nu aveau nici o valabilitate, și chiar pe timpul lui Bach ele erau pe alocuri ocolite — mai cu seamă acolo unde tratarea reglementară ar fi modificat tema în așa măsură încît și-ar fi pierdut fizionomia caracteristică, mai ales în cazul temelor care încep cu un salt la octavă sau cu o repetare a sunetului ; în cazul acesta, modificările trebuie evitate. Următoarea temă (în ionic) :



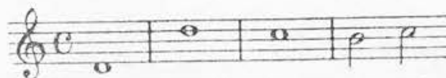
ar trebui imitată astfel, în sensul strict :



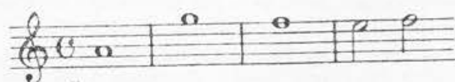
Însă caracterul temei s-ar modifica atît de mult, încît vom prefera întotdeauna forma următoare :



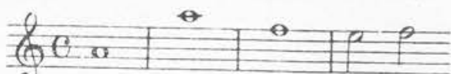
Tot astfel următoarea temă, în modul doric :
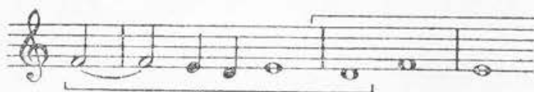


nu va primi (firește) un asemenea răspuns :



ci tema va fi coborîtă, de-abia după saltul marcant la octavă, cu o secundă.



La alegerea unei teme de fugă este foarte important un lucru care mai fusese subliniat în secțiunea privitoare la imitație, și anume : tema trebuie să fie pregnantă — de aceea nu prea netedă ; mai curînd poate să fie oarecum colțuroasă — lucrul acesta înlesnind recunoașterea sa. Tot astfel și ritmul temei, ca și cel al contrapunctului care îi este opus, nu trebuie să fie prea uniform și omogen, întrucît ar putea diminua altfel efectul de contrast ritmic — extrem de valoros — dintre voci. Tema trebuie prezentată întotdeauna astfel încît să poată fi imediat recunoscută. Cel mai nimerit este ca tema să apară după o pauză sau după o cezură melodică evidentă. De pildă, este mai puțin eficient ca prima notă a temei să fie totodată și sunet cadențial al frazei anterioare :
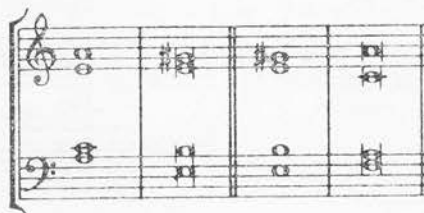


În cazul acesta, situația ar fi indiscutabil greșit înțeleasă, interpretîndu-se *fa* drept sunet de început al temei, în loc de *re*. Expunerea apare clar după o pauză, însă în cazul acesta trebuie să fim atenți ca respectiva voce să iasă în mod corespunzător din competiție, înainte de pauză. Ea nu poate încheia pe o valoare mai mică decît doimea — încheierea ideală fiind o inflexiune cadențială. În *stretto* ar putea apărea necesitatea unor modificări mai mărunte, de natură ritmică sau melodică, ale temei, însă caracterul esențial al acesteia nu trebuie să fie împietat în nici un fel. Este recomandabil ca înainte de a ne alege tema unei fugi, să ne convingem mai întîi dacă respectiva temă se pretează la *stretto*. Dacă răspunsul se efectuează în *stretto*, atunci acesta nu este obligat să respecte exclusiv tonica și dominanta drept sunet de plecare, ci poate începe și pe alte sunete. Ca și în cazul imitației simple, vocea respectivă nu trebuie să redea mai mult decît expusese precedesoarea ei, pînă în momentul intrării sale.

Să încercăm acum să scriem o fugă la două voci. Întrucît tema intervine (în cazul ambelor voci) cel mai bine după o pauză, este necesar ca scriitura să continue, pe alocuri, la o singură voce ; aceste episoade trebuie să fie cît mai scurte cu putință. Trecerea de la prima secțiune la cea de-a doua nu trebuie să fie vizibilă, lucru care se poate preîntîmpina printr-un șir de valori mai mici de note. Pe de altă parte, este pe deplin justificată o mică oprire sau cezură (eventual chiar o pauză generală) înainte de *stretto* :

În exemplul de mai sus și în cele ce urmează se vor traduce astfel termenii :
1. Durchführung = Expoziție
2. Durchführung = Dezvoltare
Engführung = stretto N. tr.

Asemenea imitației la trei voci, fuga la trei voci necesită și ea armonii cît mai complete. Se va acorda o atenție specială faptului ca prin intervenția vocii a treia să se creze un trison complet. Se va realiza o intrare deosebit de eficientă dacă vocea proaspăt adăugată va transforma o notă legată în disonanță prin sincopă (vezi și la pag. 184). Dacă intrarea vocii precedente avusese loc pe tonică, atunci vocea a treia va începe, în mod normal, cu dominanta etc. ; se întîmplă însă ca vocile a doua și a treia să intre pe același sunet — mai ales în cazul în care vocea medie este *dux*.

Se va avea grijă și aici (întocmai ca în cazul fugii la două voci) ca trecerea de la prima secțiune la cea de-a doua să se desfășoare cît mai lin cu putință ; pe de altă parte, înainte de *stretto*, dezvoltarea va fi precis delimitată cu ajutorul unei cadențe ; întrucît o încheiere asemănătoare a ultimelor două secțiuni ar putea avea un efect monoton și deci obositor, se obișnuiește deseori ca dezvoltarea să moduleze într-un mod înrudit cu cel principal (vezi și la pag. 77) sau să sfîrșească printr-o semicadență, sau cadență înșelătoare ca în exemplul următor (eolic) :



Următoarea fugă la trei voci tratează o temă ionică în trei secțiuni din care ultima aduce tema în *stretto* ; cu toate acestea, imitația nu se efectuează, ca de obicei, pe tonică și dominantă, ci de la secunda și sexta modului :

1. Durchführung
A - - -
1. Durchführung
A - - - - men, A - men, —
1. Durchführung
A - - - men, A - - men, —

2. Durchführ.
- - men, A - - -
2. Durchführung
A - - - - - men, A - - .
A - - - - - - - - -

Vom da acum două exemple de fugă la patru voci ; primul este în modul doric, cel de-al doilea în mixolidic. Cea de-a doua fugă este luată din misa palestriniană deja menționată *Dies sanctificatus*. Ar părea ciudat faptul că această compoziție mixolidică începe cu o imitație eolică pe *la* și *mi*, axîndu-se de-abia la sfîrșit pe modul principal al misei. Însă lucrul se datorează faptului că tema provine din motetul *Dies sanctificatus* (vezi la pag. 229), unde începe cu *la*. În expoziție, sopranul și tenorul aduc tema, de cîte două ori, într-o formă ușor modificată ; de altfel Palestrina folosește, încă de aici, *stretto*. Însă de-abia în ultima secțiune, intrările se succed în mod precipitat :

2. Durchführung

A - - - - - -

2. Durchführung

A - - - - - - -

2. Durchf.

A - - - - - - - - men, —

2. Durchführung

men, —

A - - - - - -

Engführung

men, A - - - - - - men.

Engführung

men, — A - - - - - men.

Engführung

A - - - - - - men.

Engführ.

men, A - - - - - men

1. Durchführung

Ky - rie e - lei - - - - son, — Ky -

1. Durchführung

Ky - rie — e - lei - - - - - - -

1. Durchführung

Ky - rie

1. Durchführung

Ky - rie e -

1. Durchf

rie e - lei - - - - - - - son,

1. Durchführung

son, Ky - rie e - - lei - - - - son, e -

e - lei - - - - - son, e - lei - son, e -

lei - - - - - son, e - - - - - lei -

2. Durchführung

Ky - rie e - lei - - - son,

2. Durchführung

lei - son, Ky - rie e - lei - - - -

2. Durchführung

lei - - son, Ky - rie e -

- son, e - - - - lei - son,

Engführung

e - lei - - - - son, Ky - rie e - lei -

Engführung

- - - - son, Ky - - rie e -

Eng-

lei - - - - son, Ky -

2. Durchführung

Ky - rie e - lei - - - - son,

20

son, e - lei - - - - - - son.

lei - son, e - lei - - - - - - son.

führung
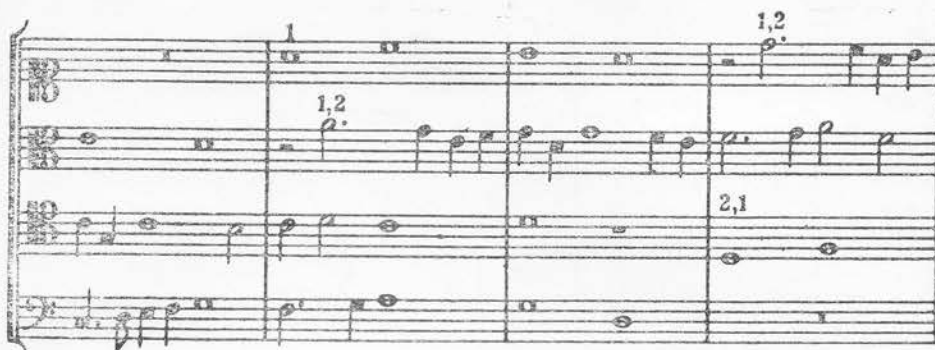
rie e - lei - - - - - - son.
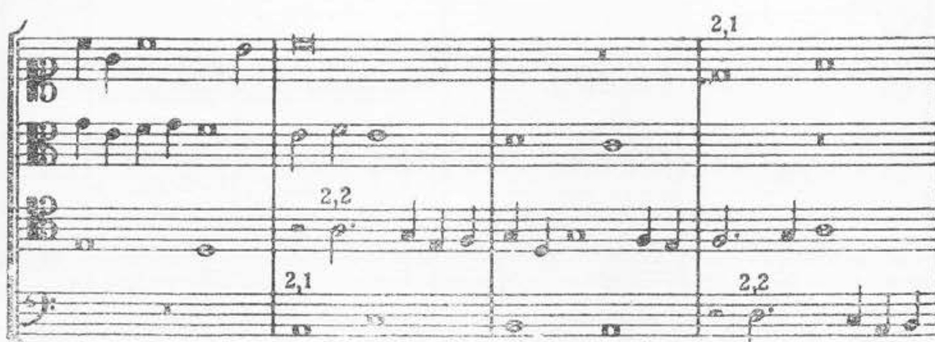
Engführung
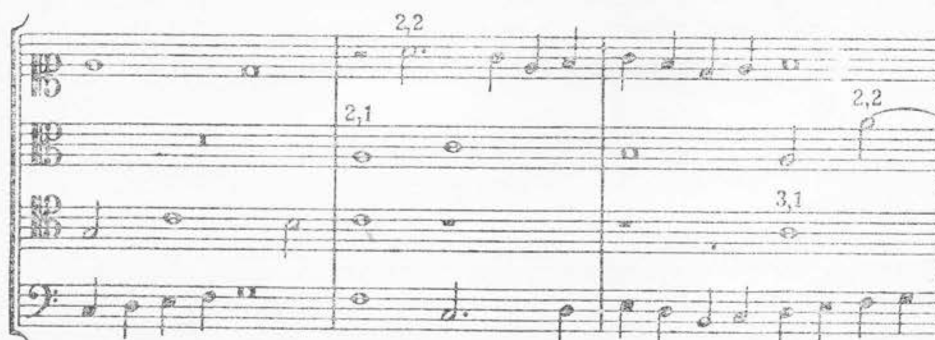
Ky - rie - - e - lei - - - - - - son.

Fugile cu două teme se numesc *fugi duble*, cele cu trei teme, *fugi triple*, etc. Asemenea forme nu apar în secolul XVI, ci aparţin exclusiv epocii lui Bach. Pentru o scurtă explicitare a acestor tipuri de fugi, redăm aici o fugă dublă de J. J. Fux, compoziţie care reprezintă — în felul ei — o tranziţie între stilul palestrinian şi secolul XVIII. Această fugă dorică este construită pe două teme. După ce basul expune prima temă, tenorul o imită la cvinta superioară, în timp ce basul expune simultan tema a doua etc. ; este un procedeu des folosit în fugile duble. Ne putem servi însă şi de o altă formă care dezvoltă mai întîi fiecare temă separat, expunînd apoi ambele teme simultan. În fuga de faţă, ambele teme se perindă ascendent, într-o succesiune precisă, de la bas prin toate cele patru voci. O dată cu măsura 10, această „perindare de teme" se termină, şi totodată şi prima secţiune. Înainte ca vocea superioară să fi terminat expunerea temei a doua, tenorul începe de acum dezvoltarea, în care apar ambele teme la toate cele patru voci. Secţiunea a treia cunoaşte o tratare mai liberă prin aceea că tema întîi apare doar la tenor şi sopran, în timp ce tema a doua (într-o formă uşor modificată) trece prin toate vocile (basul şi tenorul o expun chiar de două ori), fiind tratată în *stretto*:

1 1,2 1 1,2 1


1
1,2
1,2
2,1


2,1
2,2
2,1
2,2


2,2
2,1
2,2
3,1

3,1

3,2

3,2

3,2

3,2

3,2

3,2

CONTRAPUNCTUL DUBLU ŞI MULTIPLU

Prin contrapunct dublu înţelegem o manieră de scriitură care — fără a repudia regulile scriiturii severe — opune melodiei un contrapunct care poate fi folosit atît ca voce inferioară cît şi ca voce superioară. Este adevărat că această tehnică era cunoscută în polifonia secolului XVI însă a cîştigat o însemnătate mai mare de-abia în fuga instrumentală a secolului XVIII.
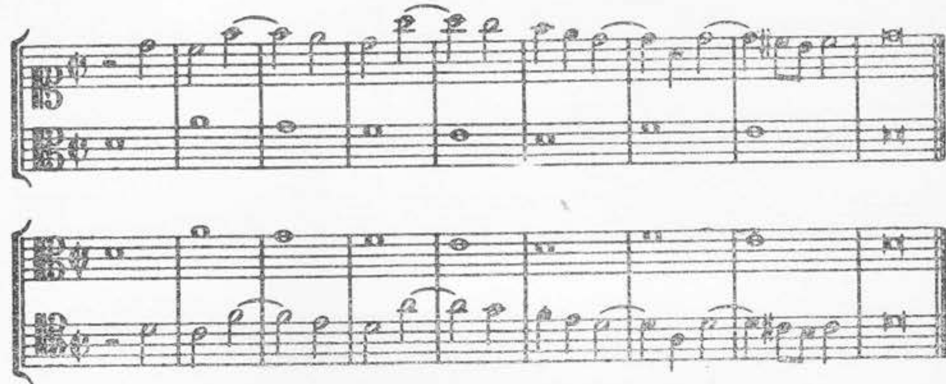
Cel mai des se utilizează contrapunctul dublu la octavă ; aici, fie că vocea superioară este transpusă la octava inferioară, fie că vocea inferioară se deplasează la octava superioară. La această răsturnare, precum se ştie, prima devine octavă, secunda devine septimă etc. :

1 2 3 4 5 6 7 8
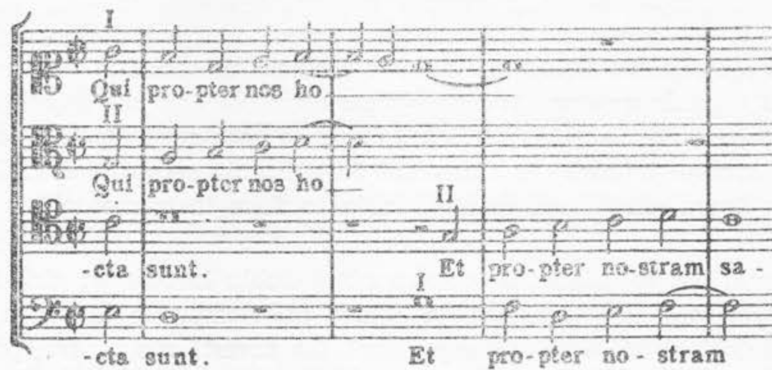
8 7 6 5 4 3 2 1

Precum se poate vedea, cu excepţia cvartei care devine cvintă (şi viceversa), toate intervalele îşi păstrează caracterul lor de consonanţe sau disonanţe. Ca atare, alcătuirea unui contrapunct dublu la octavă nu prezintă nici o dificultate şi urmează regulile obişnuite de tratare a intervalelor, cu singura rigoare că aici cvinta trebuie considerată, şi ea, drept disonanţă. Dacă vrem să evităm încrucişările vocilor, atunci distanţa dintre ele n-are voie să depăşească octava.

Un exemplu de contrapunct dublu la octavă :

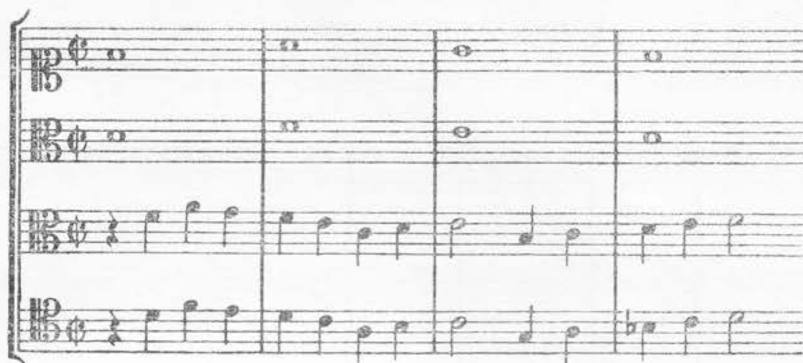


Un exemplu asemănător, din *Credo* — misa *Iste confessor* de Palestrina:



Dacă evităm — în contrapunctul dublu la octavă — orice mișcare directă precum și toate disonanțele prin sincopă atunci putem adăuga celor două voci cîte o voce paralelă la terță sau la decima superioară, obținînd astfel o scriitură la patru voci :
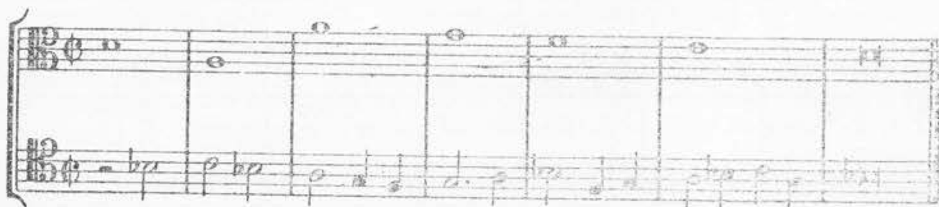




În afară de contrapunctul la octavă, formele mai uzuale cuprind și contrapunctul *la decimă* și *la doudecimă*. Răsturnarea la decimă modifică intervalele în felul următor :
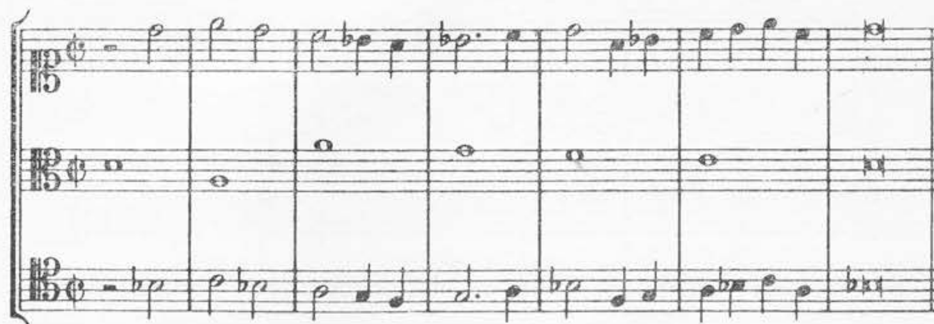
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1
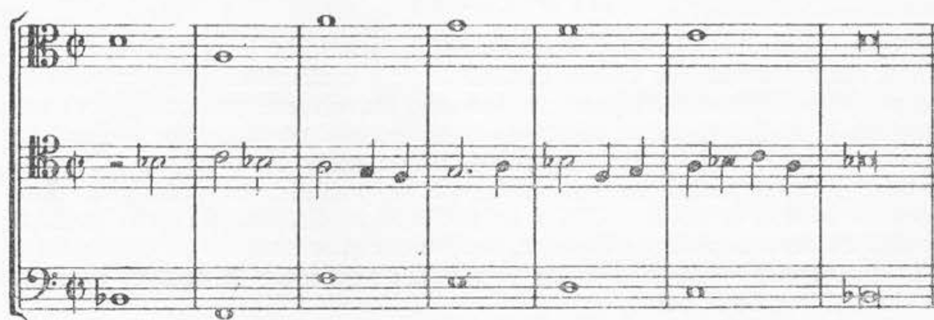
Toate consonanțele își păstrează astfel caracterul lor consonant, precum și toate disonanțele rămîn disonante prin răsturnare. Însă consonanțele perfecte devin aici imperfecte, iar cele imperfecte, perfecte ; prin urmare nu vom putea folosi aici terțele și sextele paralele, iar mersul în mișcare directă, către terțe sau sexte, se va trata cu prudență. Cu alte cuvinte, într-un astfel de exercițiu vor fi posibile, în principiu, doar mișcările oblică și contrară. Nu se pot aplica disonanțele prin sincopă întrucît tratarea corectă a cvartelor, septimelor și secundelor ar corespunde — în răsturnare — următoarelor rezolvări : septimele la octave, cvartele la cvinte și nonele la octave :





Scriituri ca cea de mai sus pot fi îmbogățite printr-o voce, atunci cînd adăugăm fie celei inferioare o voce paralelă la decima superioară, fie celei superioare o voce paralelă la decima inferioară.



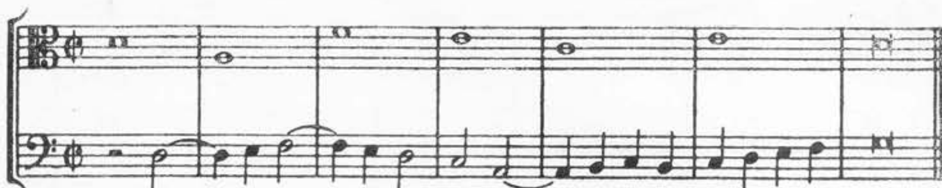


În răsturnarea la duodecimă intervalele se modifică precum urmează:
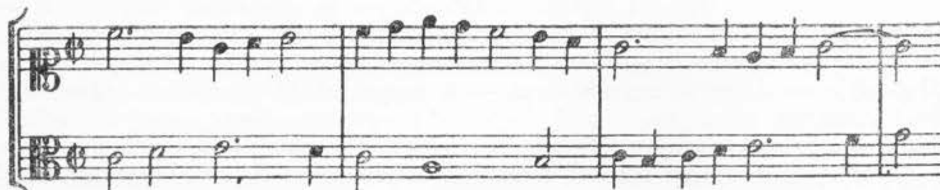
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
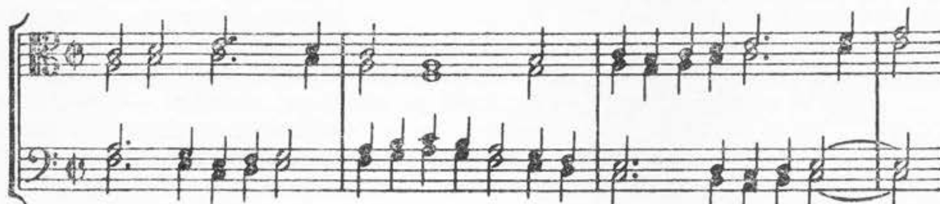
Precum se vede este important doar faptul că sexta devine, prin răsturnare, septimă — trebuind deci să fie tratată ca disonanță :
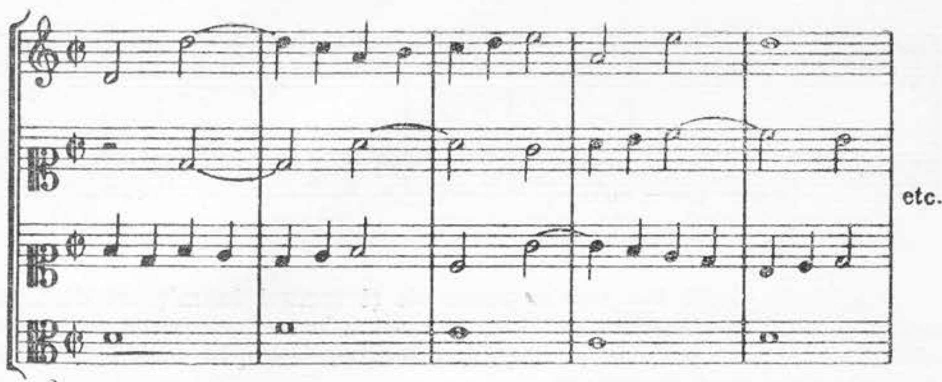




Dacă vom evita atît notele ținute cît și mersul în mișcare directă, atunci vom putea transforma scriitura într-una la trei sau patru voci prin adăugarea de voci paralele în terțe sau decime, deasupra vocii inferioare sau dedesubtul vocii superioare :





Prin *contrapunctul* multiplu înțelegem un contrapunct răsturnabil la două sau mai multe voci. În cazul acesta este necesar ca fiecare din voci să se comporte în mod corect față de *toate* celelalte voci (conform regulilor arătate). La contrapunctul multiplu la octavă se cere deci ca toate cvintele — indiferent între ce voci sînt situate — să fie tratate drept disonanțe ; la cvarte vom ține seama că acestea nu pot fi acoperite prin consonanțe situate dedesubtul lor, așa cum era posibil la contrapunctul simplu. Exemplul următor ne poate explicita contrapunctul cvadruplu la octavă :



*

Prin studiul exercițiilor cuprinse în manualul de față, elevul ar trebui să se afle într-un stadiu echivalent — în domeniul lingvisticii — cu acela pe care-l atinge cineva care stăpînește una din limbile de bază. De pildă aceluia care s-a familiarizat temeinic cu limba latină, îi stă la dispoziție — datorită acestui fapt — o respectabilă literatură universală. Însă ceea ce ni se pare mai important este ca elevul să-și fi însușit astfel nu numai o singură limbă, *ci o cunoaștere lingvistică principială în general* — cunoaștere care să-i ușureze înțelegerea tuturor limbilor vest-europene mai noi, precum și a literaturii acestora.

Asemănător este cazul stilului palestrinian, în cadrul căruia problemele de bază ale întregii tehnici muzicale apar poate mai limpede și mai plastic decît în oricare alt stil, cunoscînd totodată o tratare de o siguranță și de un firesc aproape inegalabile. Sau, pentru a ne forma o imagine : să ne închipuim o muzică care să nu fie subordonată vreunei voințe de personalitate artistică sau vreunei epoci istorice, și care să asculte exclusiv de propriile ei legi și porniri pur artistice ; nu s-ar apropia oare o astfel de muzică mai mult decît oricare alta de stilul palestrinian ?

Această muzică „pură" — centrată pe stilul palestrinian — constituie scopul final al cărții de față. Ca atare, în cel mai bun caz, elevul va putea învăța din ea cîte ceva despre substanța intrinsecă a muzicii, iar în cazul cel mai rău (dar sper că nimeni nu va avea o soartă atît de crudă), el își va putea însuși o oarecare îndemînare în a cocheta inutil și necugetat cu mijloacele de expresie tradiționale, cu pastișarea.

Am dorit să statuez aici exemplul stilului clasic nu pentru o imitare exterioară, ci pentru însușirea profundă a fructuoaselor sale trăiri esențiale, etern valabile.

RECAPITULAREA PRINCIPALELOR REGULI CONTRAPUNCTICE

MELODIA

Intervalele. Sînt interzise toate intervalele mărite și micșorate (pag. 81). Se pot folosi în ambele sensuri de mișcare : secunda și terța, mare și mică, cvarta, cvinta și octava perfectă. Sexta mică, însă, este permisă numai în sens suitor (pag. 81).

Ordinea și succesiunea intervalelor. La mișcarea suitoare intervalele mari se vor așeza de preferință înaintea celor mai mici, iar la mișcarea coborîtoare invers (pag. 82). Această regulă este mai puțin strictă pentru valorile mai mari, în schimb obligatorie la pătrimi (pag. 82). La mișcarea în pătrimi de altfel, mersul treptat și saltul se limitează la două alternative : terță urmată de secundă, la mișcarea suitoare, secundă urmată de terță, la mișcarea coborîtoare (pag. 114).

Salturile. Pe cît posibil, salturile vor fi echilibrate (pag. 82). Sînt interzise salturile ascendente de pe pătrimea accentuată (pag. 83) la mersul în pătrimi, nu se admit două sau mai multe salturi consecutive în aceeași direcție (pag. 85). Salturile coborîtoare de terță, de pe pătrimea neaccentuată, vor fi întotdeauna compensate printr-un mers suitor de secundă, imediat următor (pag. 116, nota).

Mersul treptat. Pătrimile neaccentuate, treptat suitoare, trebuie — de regulă — conduse mai departe în același fel (pag. 116).

Ritmul. Optimile nu pot fi combinate decît două cîte două, situîndu-se exclusiv pe locul pătrimilor neaccentuate și numai în mișcare treptată (pag. 90 și urm.). Nu se permite plasarea a două pătrimi izolate pe locul unei doimi accentuate din măsură ; aceste pătrimi trebuie fie precedate,

fie urmate de către o pătrime, sau prima dintre cele două pătrimi trebuie sincopată ; eventual după a doua pătrime trebuie să urmeze o doime sincopată (pag. 136). Cea mai mică valoare de notă, permisă a fi sincopată cu valori de aceeași mărime, este doimea (pag. 136). Valori de note mai mici pot fi sincopate cu valori următoare mai mari numai în încheieri (pag. 137).

INTERVALELE CONSONANTE

Consonanțele. În cadrul intervalelor se consideră drept consonanțe formele perfecte ale primei, cvintei, octavei, duodecimei etc., care vor fi considerate *consonanțe perfecte*, precum și formele mari și mici ale terței, sextei, decimei etc., *consonanțe imperfecte* (pag. 95).

Cvintele și octavele paralele sînt interzise (pag. 95).

Cvintele și octavele directe sînt interzise în speciile I, II și III la două voci. În specia IV la două voci (unde sînt întîrziate datorită sincopelor, ele sînt permise, putînd fi de altfel folosite, în același fel, și în specia V la două voci. În cadrul scriiturii libere la două voci, ele pot fi valorificate — cu maximă prudență — și în altă manieră (pag. 97). În scriitura la trei voci se admit cvintele și octavele directe între vocea extremă și cea medie. Cvintele directe se permit și între vocile extreme, însă în asemenea cazuri vocea superioară trebuie să aibă, de preferință, o mișcare treptată. Pe de altă parte, octavele directe trebuie evitate pe cît posibil între vocile extreme (pag. 166). Octavele directe pot fi întrebuințate între vocile extreme în cazul scriiturii la patru și la mai multe voci, dar cea mai bună soluție este dacă vocea superioară se mișcă treptat (pag. 187).

Cvintele și octavele ascunse. a) Trebuie folosite cu prudență în specia II (pag. 112) ; b) Pot fi tolerate doar în mod excepțional în specia III, și anume între două pătrimi accentuate imediat consecutive, mai cu seamă asemenea octave sînt de efect mai slab (pag. 123) ; c) Sînt permise în sincopele speciei IV ; d) Prezentele reguli sînt valabile și pentru specia V precum și în scriitura liberă.

Terțele și sextele paralele pot să apară cel mult de patru ori consecutiv, în cazul notelor întregi (pag. 108) ; dar și în cazul doimilor nu trebuie să depășim prea mult acest număr ; la pătrimi însă, se pot folosi în număr nelimitat (pag. 151).

Unisonul. a) Poate apărea doar în prima și ultima măsură, la specia I la două voci (pag. 108) ; b) Poate apărea — pe lîngă măsurile întîi și ultimă — și pe timpul slab al oricărei alte măsuri (dar numai pe acesta) în cazul speciei II la două voci ; pe cît posibil, saltul (obligator pentru introducerea unisonului) trebuie compensat printr-un mers în trepte în direcție contrară (pag. 112) ; c) Este interzis pe prima pătrime a măsurii în scriitura de specia III la două voci (exceptînd prima și ultima măsură) ; poate fi însă folosit în mod liber în celelalte situații (pag. 123) ; d) Poate fi folosit liber în specia IV la două voci (pag. 129) ; e) Poate fi folosit în scriitura liberă la două voci, dar tratat cu prudență (pag. 153) ;

f) Poate fi folosit liber între două sau mai multe voci în scriitura la trei sau la mai multe voci, dar toate vocile se pot întîlni la unison numai la sunetul inițial sau la cel final (pag. 167).

Intrarea contrapunctului. a) Va fi efectuată — în speciile I, II și IV la două voci — printr-o consonanță perfectă, exceptînd însă cvinta de îndată ce contrapunctul se află în vocea inferioară (pag. 108) ; b) În specia III la două voci, se poate începe ocazional cu o consonanță imperfectă atunci cînd contrapunctul intră cu o anacruză (pag. 123) ; c) Scriitura la trei și mai multe voci poate începe cu un trison, și atunci întotdeauna cu terță mare. Cînd terța apare ca anacruză, ea poate fi și mică ; se poate începe numai cu trison perfect sau „gol", respectiv fără terță (pag. 167).

Încheierea contrapunctului. a) Se va forma — în scriitura la două voci — întotdeauna cu o consonanță perfectă ; dacă contrapunctul se află la vocea inferioară, atunci vom lua în considerare numai unisonul și octava (pag. 108) ; b) Poate fi formată în scriitura la trei voci și mai multe, cu un *trison complet* sau cu unul fără terță sau cvintă ; terța poate fi numai mare (pag. 167).

INTERVALELE DISONANTE

Disonanțe sînt toate intervalele, mărite și micșorate ; în plus, cvarta perfectă, secunda mare și mică, septima, nona etc. (pag. 95).

În specia I, nu se pot folosi disonanțe (pag. 108) ; cu toate acestea, în scriitura la trei sau la mai multe voci de specia I se pot considera drept consonanțe — între vocea superioară și cea medie, sau între două voci medii — cvarta perfectă sau mărită, cvinta micșorată precum și (mai mult ca excepție) cvarta micșorată (pag. 165). Lucrul este valabil și pentru celelalte specii.

În specia II se permit disonanțele, însă numai ca note de trecere (pag. 111).

În specia III disonanța poate fi folosită atît ca notă de trecere cît și ca notă de schimb (broderie) inferioară dar introdusă și condusă mai departe treptat. Singura excepție de la această regulă o constituie așa-numita *cambiata,* în care o pătrime neaccentuată și disonantă, într-o mișcare descendentă treptată poate fi părăsită prin salt de terță coborîtoare, după care va urma apoi un pas ascendent de secundă (pag. 120—122).

În specia IV disonanța se poate afla pe timpul tare, însă în asemenea caz ea trebuie să fie legată de timpul slab al măsurii precedente (unde era consonantă), putînd fi condusă mai departe numai treptat și descendent către o consonanță aflătoare pe timpul slab următor (pag. 127). Singura excepție o constituie aici așa-numita cvartă „consonantă" ; este o cvartă care apare pe doimea neaccentuată deasupra unui sunet din *cantus firmus* și care va fi apoi prelungită pe timpul tare următor — devenind aici o disonanță mai pregnantă — și rezolvînd în sfîrșit, reglementar, la timpul

neaccentuat următor (pag. 175—176). Dacă în scriitura la două voci contrapunctul se află la vocea superioară, atunci se poate folosi ca disonanță prin sincopă doar cvarta perfectă precum și septima mare sau mică. Atunci cînd contrapunctul se află la vocea inferioară, se poate întrebuința (tot în scriitura la două voci) doar secunda mare și mică în chip de disonanțe prin sincopă. Nu se pot folosi aici intervalele mărite sau micșorate (pag. 127). Pe de altă parte se pot folosi în scriitura la trei sau mai multe voci, și alte disonanțe, atunci cînd acestea apar simultan și cu „legături" „bune" (pag. 175).

În specia V, doimea neaccentuată care urmează unei sincope sau unei note întregi, poate fi disonantă atunci cînd este tratată după regulile speciei II ; dacă a fost precedată de o pătrime ea nu poate fi disonantă. Și pătrimile pot fi disonante cînd urmează unei sincope sau unei doimi cu punct (pag. 138). Pătrimile care sînt legate de doimea anterioară neaccentuată pot fi disonante numai în cazuri excepționale. Dimpotrivă pătrimile sincopate pot fi disonante atunci cînd se află pe locul unei doimi neaccentuate (pag. 151). Dacă două pătrimi treptat coborîtoare urmează unei doimi accentuate, atunci prima din cele două pătrimi poate fi disonantă ; însă asemenea disonanțe nereglementare sînt permise *exclusiv la mișcarea descendentă* (pag. 138). Se admit pătrimi ca note disonante de schimb (broderie) suitoare, însă cel mai bine atunci cînd preced o doime neaccentuată (eventual cu punct) sau o notă întreagă (sincopată) (pag. 139). Prima notă a *cambiatei* poate fi o doime cu punct, dar atunci nota a treia va fi pătrime sau doime. Dacă primul sunet al cambiatei este pătrime, atunci și nota a treia a cambiatei trebuie să fie — în mod necesar de aceeași durată. În ce privește sunetul disonant însuși, (al doilea sunet al cambiatei), acesta poate revendica — în orice caz — numai o durată de o pătrime (pag. 139). Se pot folosi disonanțele de *portamento,* numai ca pătrimi și în mers descendent, înaintea doimilor neaccentuate și a notelor întregi (pag. 91). Pot fi disonante optimile, cu condiția să fie tratate corect după regulile generale ritmico-melodice (pag. 140).

În scriitura liberă : a) La două voci, pătrimea poate fi disonantă față de altă pătrime (notă contra notă) atunci cînd fiecare din voci tratează corect disonanța ; lucrul este de asemenea valabil pentru scriitura la trei sau mai multe voci, în care toate vocile se mișcă în pătrimi contra pătrimi. Cînd apar însă — în scriitura la trei sau mai multe voci — și sunete ținute, la una sau mai multe voci, în timp ce două sau mai multe voci au un mers simultan în pătrimi contra pătrimi, atunci aceste voci mai mișcate pot disona în mod mai liber împreună, cu condiția ca raportul fiecărei voci în parte față de vocea ținută să fie corect (pag. 145) ; b) Poate fi disonantă a treia pătrime din seria de patru (prima dintre acestea fiind accentuată) atunci cînd toate sînt treptat coborîtoare, iar ultima pătrime este înlocuită printr-o secundă superioară în timp ce cealaltă voce formează o disonanță prin sincopă corectă în raport cu miș-

carea de pătrimi (pag. 146) ; c) Această voce poate efectua schimbări de sunete concomitent cu rezolvarea disonanței prin sincopă ; în asemenea cazuri sînt utilizate și „legăturile rele", ca de pildă nona la vocea superioară, întrucît ele se pot rezolva aici în consonanțe imperfecte (pag. 147—148) ; d) Vocea nesincopată își poate continua mișcarea după o pătrime în cazul disonanțelor prin sincopă, cu condiția ca primei pătrimi (accentuate) să-i urmeze — în vocea acesteia — o succesiune de secunde și dacă, în rest, înlănțuirea este tratată corect (pag. 150) ; e) Nu pot fi de loc folosite disonanțele de pasaj cu doimi, atunci cînd la altă voce există — simultan — o mișcare de pătrimi (pag. 172).

INDEX DE NUME

CUPRINSUL

Redactor responsabil: Samson Sternberg
Tehnoredactor: Liviu Munteanu

Dat la cules 08.07.67. Bun de tipar 01.09.67. Tiraj 1120 exemplare. Hîrtie tipar înalt tip A de 80 gr. m². Ft. 700×1000/16. Coli ed. 16,98. Coli de tipar 17. Ediția I. Comanda 1607. A. nr. 11.490. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 78

Tiparul executat sub comanda nr. 566 la I. P. „Tiparul" str. Fabrica de Chibrituri 9–11. București R. S. România.

Amedée Gastoué

ARTA GREGORIANĂ

Traducere de Doru Popovici și Ileana Roșu

9 lei

Secole de muzică, creații de mare valoare, o epocă puțin cunoscută și rar cercetată, lămurirea unor mari întrebări și controverse pe plan mondial, iată conținutul lucrării unuia dintre cei mai mari muzicieni ai secolului nostru, profesor la Sorbona, Amedée Gastoué.

Cunoașterea artei gregoriene, în care-și găsește originea întreaga artă muzicală occidentală, este o chestiune de cultură, de învățămînt.

Apariția acestei lucrări umple un gol serios în literatura muzicală.

6—92